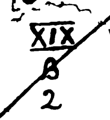
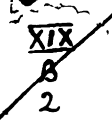

ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST.




DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA




XIX
B
2


DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Oxford University
GALLERIES.



Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Vierzehnter Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1879.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Inhaltsverzeichniß des XIV. Bandes.

Text.

Seite

Anton Raffael Mengs. Von Friedrich Pecht 33. 72
Narciso Virgilio Diaz. Ein Lebensbild von Hermann Billung 97
Giovanni Battista Tiepolo. Von Isidor Krsnjavi 161. 198
Alma Tadema. Ein Lebensbild von Hermann Billung 229. 269
Gottfried Semper. Von Josef Bayer 293. 357
Gabriel Max. Eine Charakteristik von Fr. Pecht 325. 375
Die Gesellschaft der Dilettanti in London. Von Adolf Michaelis . . 65. 105. 133

Erklärung der Musiktafel in Raffael's „Schule von Athen". Von Emil Naumann . 1
War Dürer's Vater ein Ungar? Von M. Thausing 41
Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano. Von C. Brun 114. 146
Bakchantin. Marmorfigur des Berliner Museums. Von Otto Benndorf 129
Monte San Savino. Von A. Fischer . . 149
Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit. Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck. Von C. v. Fabriczy 180. 214. 236
Das Dorische in der Renaissance. Von Joseph Wastler 275. 335
Ostia. Von Jean Paul Richter . . . 84
Ueber einige Nürnberger silberne Becher. Von R. Bergau 284
Einige Bemerkungen über Carpi. Von Heinrich von Geymüller 288
Zwei kostbare altdeutsche Kupferstiche. Von J. E. Wessely 291
Der Altar der heiligen Barbara in S. Maria Formosa zu Venedig. Von Adolf Rosenberg 323
San Giorgio dei Genovesi zu Palermo. Von Josef Drum 371

Seite

Die Handschrift von Dürer's niederländischem Tagebuch. Von Gottfried Kinkel . 382

Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung. Von A. Rosenberg 15. 77. 207. 244
Amerikanische Kunstzustände 45
Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877. Von C. von Fabriczy 50
Das Innere der Votivkirche in Wien. Von C. v. Lützow 168
Makart's Entwürfe für den Wiener Festzug und deren künstlerische Ausführung. Von C. v. Lützow 193

Die Sammlung Oelzelt in Wien. Von Oscar Berggruen 23
Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Hamburgischen Privatbesitz. Von J. Webbe 346
Die Neven'sche Gemäldesammlung in Köln . 250
Das Museo Correr zu Venedig. Von Paul Schönfeld 261. 306
Die Bildersammlungen Anhalts. Von Gustav Müller 314. 340. 387
Die Eröffnung des neuen Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Von Veit Valentin 119
Das neue Kunstgewerbehaus zu München. Von M. E. v. Berlepsch 354

Histoire générale de la tapisserie etc. Texte par M. M. J. Guiffrey, E. Müntz et A. Pinchart. Von Eugen Obermayer 27
Leone Battista Alberti's kleinere Schriften, herausg. von Hubert Janitschek. Von Anton Springer 60
Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, herausgegeben vom sächs. Ingenieur- und Architektenverein . 89
Roßmann, Die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meißen 93

Seite

Mazzanti e Dell Lungo, Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze. Von Hubert Janitschek. 95
A. Ortwein, Deutsche Renaissance . . 123
Henry Jouin, David d'Angers. Von Hermann Billung 153
Sepp, Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossa's Grab. Von W. A. Neumann 190
Hugo Graf, Opus francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik. Von H. Auer 223
Paul Mantz, Hans Holbein. Von Alfred Woltmann 254
L. Dietrichson, Tidemand, hans Liv og hans Vaerker. — Adolf Tidemands udvalgte Vaerker. Udgivne af Chr. Tönsberg 393

Arabisches Wohnhaus in Tunis, von H. L. Fischer 31
Das Burgfräulein, von Friedr. Aug. Kaulbach 32
Vase, modellirt von Gustave Doré . . . 32
Verbotene Passage, Originalradirung von Ph. Grotjohann 64
Die hh. Geminianus und Severus, von Paolo Veronese 64
Reiter vor der Schenke, von P. Molyn . . 96
Heidemühle in der Mark bei Coepenick, Radirung von B. Mannfeld . . . 96
Dorfpartie aus der Eifel, von C. Ludwig . 160
Männliches Bildniß von Tintoretto . . 228
Heinrich Gärtner's Wandmalereien im Museum zu Leipzig 259
Strandbild von G. Eilers 260

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche, Radirungen.

Arabisches Wohnhaus in Tunis, Originalradirung von H. L. Fischer 31
Das Burgfräulein, von Fr. Aug. Kaulbach, radirt von W. Wörnle 32
Verbotene Passage, Originalradirung von Ph. Grotjohann 64
Die hh. Geminianus und Severus, nach dem Gemälde von Paolo Veronese in der akademischen Galerie zu Wien, radirt von W. Unger 64
Reiter vor der Schenke, nach dem Gemälde von P. Molyn in der akad. Galerie zu Wien, radirt von W. Unger 96
Haidemühle in der Mark bei Coepenick, Originalradirung von B. Mannfeld . . . 96
Canal mit Schiffen bei Mondschein, nach dem Gemälde von Aart van der Neer im Städel'schen Institut zu Frankfurt a/M. radirt von J. Eissenhardt 119
Bakchantin, Marmorfigur des Berliner Museums. Radirung von L. Michalek . . 129
Dorfparthie aus der Eifel, nach dem Gemälde von C. Ludwig radirt von Fr. L. Mayer. 160
Selbstbildniß Tiepolo's, radirt von J. Krsnjavi 161
Antonius und Kleopatra, nach dem Gemälde von G. B. Tiepolo im Palazzo Labbia, radirt von W. Unger 167
Jagdgruppe aus dem Festzuge zur silbernen Hochzeitsfeier des österreichischen Kaiserpaares, nach dem Entwurf von Hans Makart radirt von W. Unger . . . 193
Männliches Bildniß, von Tintoretto. Nach dem Oelgemälde in der akademischen Galerie in Wien, radirt von J. Klaus . 228
Ansicht von Athen, nach dem Wandbild von H. Gärtner im Skulpturensaal des städtischen Museums zu Leipzig, radirt von L. Schulz 259
Strandbild, Originalradirung von G. Eilers. 260
Fondaco de' Turchi in Venedig. Nach einer Zeichnung von Fr. Otto Schulze, radirt von H. L. Fischer 261
Idylle. Nach dem Oelgemälde von Alma Tadema radirt von W. Unger . . . 274
Porträt Gottfried Semper's, Radirung von W. Unger 293
Thierstück, nach dem Gemälde von Karel du Jardin im Stift Mosigkau bei Dessau radirt von W. Krauskopf 322
Madonna. Nach dem Gemälde von Gabriel Max radirt von W. Krauskopf . . . 334
Bildniß eines Knaben. Nach dem Gemälde von Frans Hals im Amalienstift zu Dessau radirt von W. Krauskopf . . 341
Wachsoldaten. Oelgemälde von H. Berckheyde im Amalienstift zu Dessau. Radirung von W. Krauskopf 387
Der Besuch der Großeltern. Oelgemälde von A. Tidemand. Radirung von F. L. Fischer 393

Holzschnitte.

Thonvase von Minton & Co. in Stocke upon Trent, gezeichnet von M. Lämmel, Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer . . 17
†Vase, modellirt von Gustav Doré, gezeichnet von F. O. Schulze, Holzschnitt von J. L. Trambauer. 32
Selbstbildniß von A. R. Mengs, gezeichnet und in Holz geschnitten von F. A. Joerdens. 33
†Besuch bei der Wöchnerin, Oelgemälde von L. Busi, Holzschnitt von E. Helm . . 53
Spiegelrahmen, Holzschnitzwerk von Panciera Besarel, gezeichnet von M. Lämmel, geschnitten von J. L. Trambauer . . 57

Seite

Gegenstände von der Pariser Weltausstellung, (No. 1 geschnitten von Klitzsch u. Rochlitzer, No. 2—6 von Brend'amour & Co.):
1. Dose von glasirtem Thon, in sog. Sgraffito-Manier, von Minton & Co. 77
2. Bunte glasirte Thongefäße von Howell James & Co. 79
3. Bett, ausgeführt in den Lehrwerkstätten zu Königsberg und Tachau (Böhmen) 80
4. Holz-Cassette mit Perlmutter und Metall, entworfen und ausgeführt von Anton Michel 81
5. Tisch und Stuhl, ausgeführt in der Fachschule zu Grulich (Böhmen). . 82
6. Schmuckkasten, entworfen von A. v. Wielemans, ausgeführt von A. Albert 83
Vorderfaçade des Palais im großen Garten zu Dresden 90
Vestibül im neuen Hoftheater zu Dresden . . 92
Porträt von N. V. Diaz. Zeichnung und Holzschnitt von F. A. Joerdens 97
†Waldlandschaft (Le parc aux boeufs), Gemälde von N. V. Diaz, Holzschnitt von E. Helm 97
Die Zigeunerin, desgl. 100
Badende Mädchen, desgl. 101
Gruppe aus der Kreuzigung von Luini in Lugano, Holzschnitt von Brend'amour & Co. 113
Gruppe aus demselben Gemälde, desgl. . . 117
Der Neubau des Städel'schen Instituts in Sachsenhausen 121
Satyr, das Krupezion tretend, Marmorrelief der Sammlung Modena in Wien. . . 129
Becken schlagende Bakchantin, ebenda . . . 131
Terracotta-Altar von Andrea Sansovino, Holzschnitt von F. A. Joerdens. . . 151
Jugendbildniß von David d'Angers. Nach einer Zeichnung von Ingres, Holzschnitt von J. L. Trambauer 153
Reliefporträt John Flaxman's, von David d'Angers, desgl. 156
Standbild Corneille's in Rouen, von David d'Angers, desgl. 157
Grundriß der Votivkirche in Wien 171
Glasfenster aus der mittleren Chorkapelle der Votivkirche in Wien nach dem Karton von Trenkwald, gezeichnet von J. Schönbrunner, Holzschnitt von Edm. Riewel 177
†Das Innere der Votivkirche in Wien, gezeichnet von F. Bültemeyer, geschnitten von Ed. Helm 168
Bronzene Zuckerschale. Von J. Lefèvre in Paris. Holzschnitt von R. Brend'amour & Co. 207
Geschliffene Krystallgläser. Von Lobmeyr in Wien. Desgl. 209. 212

Seite

Skulpturen aus Capua. Holzschnitte von F. A. Joerdens:
Vorder- und Profilansicht der Capua imperiale 218
Vorder- und Profilansicht der Sigelgaita 219
Büste des Pietro della Vigna . . . 220
Büste des Taddeo da Sessa 221
Reliefs an der Kanzel zu Ravello . . 237
Weibliche Büste aus Scala. Berliner Museum 238
Porträt von Alma Tadema. Zeichnung und Holzschnitt von F. A. Joerdens. . . 229
Eine Audienz bei Agrippa, Gemälde von Alma Tadema, Holzschnitt von E. Helm 233
Japanesische Schüssel, Grubenschmelzarbeit, Holzschnitt von R. Brend'amour & Co. 248
Tasse und Deckelgefäß von japanesischem Porzellan. Desgl. 249
Museo Correr in Venedig, 15 Holzschnitte:
1. Männliches Porträt, von Antonello da Messina, Zeichnung von P. Schönfeld 265
2. Bildniß eines Knaben von demselben, Zeichnung von demselben 265
3. Männliches Brustbild, von Ansovino da Forli, Zeichnung von demselben 265
4. Bronzekandelaber aus der Cappella del Rosario, Zeichnung von F. Otto Schulze 267
5. Ornamente eines Helmes aus dem 17. Jahrhundert, desgl. 307
6. Ornamente von einem runden Schilde aus dem 16. Jahrhundert, desgl. . 308
7—8. Flächendekorationen eines runden Schildes, desgl. 309
9, 10, 14. Tischmesser, Dolch und Hellebarde aus dem 16. Jahrhundert, desgl. 310
13, 16. Bronzene Geräthschaften, desgl. 311
12. Sessel aus Buchsbaumholz, desgl. . 312
11, 15. Majoliken aus Casteldurante und verschiedene Werkzeuge, desgl. . . 313
Die Badewärterin. Gemälde von Alma Tadema. Holzschnitt von E. Helm . 269
Silberner Becher im Germanischen Museum zu Nürnberg. Zinkographische Reproduktion 284
Silberner Becher, Kupferstich eines unbekannten Meisters. Desgl. 285
Silberner Becher, Kupferstich von Paul Flynt Desgl. 285
Silberner Becher, Kupferstich von Georg Wechter. Desgl. 286
Madonna, Gemälde von Girolamo da Treviso im Residenzschloß zu Dessau. Zeichnung von W. Krauskopf, Holzschnitt von E. Schröter 317
Porträt Gabriel Max'. Zeichnung von C. A. Ramsthal, Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer 325

	Seite
Zwiegespräch zwischen Largo und Allegro. Gemälde von G. Max, Zeichnung und Holzschnitt von F. A. Joerdens	329
Das neue Kunstgewerbehaus zu München. Zeichnung von M. E. v. Berlepsch, Holzschnitt von E. Helm	355
S. Giorgio dei Genovesi in Palermo. Nach der Zeichnung von Josef Drum in Holz geschnitten von E. Helm	372
Inneres von S. Giorgio de Genovesi in Palermo. Nach der Zeichnung von Josef Drum in Holz geschnitten von E. Helm	373
Stillleben. Gemälde von Gabriel Max. Nach der Zeichnung von Louis Schulz in Holz geschnitten von R. Brend'amour & Co.	377
Doppelbildniß in der Sammlung des Amalienstiftes zu Dessau. Nach einem Gemälde (vom Jahre 1478) gez. von W. Krauskopf. Holzschnitt von Klitzsch & Rochlitzer	389

Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.



Erklärung der Musiktafel
in
Raffael's „Schule von Athen."

Von Emil Naumann.



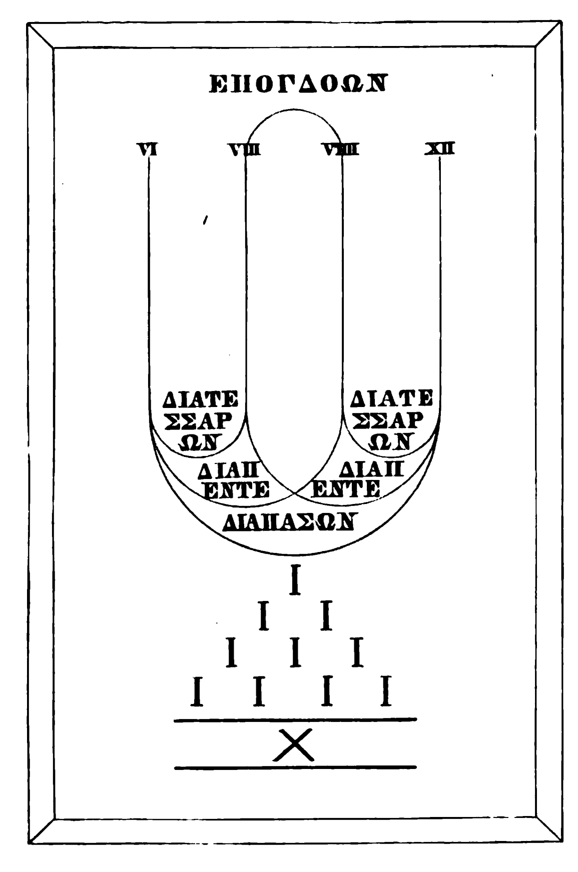
In Raffael's „Schule von Athen" befindet sich zur Linken des Betrachters und im Vordergrunde des Bildes eine Gruppe, in welcher ein älterer sitzender Mann nach einer Tafel, die ihm ein halb knieend vorgebeugter Jüngling hinhält, Aufzeichnungen zu machen scheint. Die Tafel sowohl als auch die schreibende Figur haben im Laufe dreier Jahrhunderte die mannigfachsten und einander widersprechendsten Erklärungen gefunden. Zu Raffael's und seiner unmittelbaren Schüler Zeiten konnten natürlich noch keine Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung der Personen, Bücher und Gegenstände in dem genannten großen Gemälde aufkommen. Nach des Meisters und der Seinen Tod dagegen und ganz besonders seit der Zeit, da an die Stelle der aus der Kultur der Renaissance hervorgegangenen künstlerischen Weltanschauung eines Julius II. und Leo X. die von jesuitischem Geiste genährte Tendenz des Zeitalters der katholischen Restauration getreten war, erschien es den Frömmlern und Fanatikern unerträglich, in den Prunkgemächern des Oberhauptes der Christenheit noch fernerhin eine Apotheose des Heidenthums, wie sie in ihren Augen Raffael's Schule von Athen darstellte, uneingeschränkt zu dulden. So mußte denn des Meisters Bild durch eine neue, von bigotter Tendenz erfüllte Deutung seiner Hauptpersonen und Gruppen dem hieratischen Geiste jener Tage angenähert und mundgerecht gemacht werden.

Nur auf diese Weise ist es verständlich, daß bereits Vasari jenes von Raffael aufgezeichnete Schema, dessen Erklärung ich weiter unten gebe, als eine der Tafeln bezeichnete, auf welche die Astrologen „allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft und auf die Astrologie bezügliche Zeichen" geschrieben hätten, und den abschreibenden Mann zum Evangelisten Matthäus machte, welchem die Gelehrten der zur Rechten befindlichen entgegengesetzten Gruppe jene Tafel durch einen Engel hinübersendeten.

Aber auch nach den Zeiten der katholischen Restauration — ja bis zum heutigen Tage — haben die Discussionen und einander ausschließenden Conjecturen, namentlich über die zur Linken des Betrachters im Vordergrunde befindliche Gruppe und die Bedeutung der in ihrer Mitte befindlichen Tafel, keinen Abschluß gefunden. Eine unbefangene und objektive Würdigung der Dinge hatte eben leider, nach der tendenziösen

Umstellung und veränderten Deutung des Bildes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zu existiren aufgehört.

Nach meiner Meinung liegt nun aber der Schlüssel zu einer Richtigstellung der Personen in der soeben erwähnten Gruppe (und so wiederum durch diese auch in anderen Theilen des Bildes) in einer ganz unzweideutigen Beantwortung der Frage: Was ist der eigentliche Sinn oder die wirkliche Bedeutung der Linien, Worte und Ziffern auf der in der Mitte jener Gruppe von einem Knaben vorgezeigten Tafel, deren gegenseitige Beziehungen kein Commentator bisher — sei es im Einzelnen, sei es im Zusammenhang — ausreichend zu erklären vermochte?



Wir lassen hier zunächst eine Abbildung des auf der Tafel befindlichen Schema's folgen, da wir uns wiederholt auf dasselbe zurückzubeziehen haben und der Leser eine erläuternde Zeichnung daher kaum entbehren kann.

Das Schema im Ganzen ist eine graphische Darstellung der Grundlagen des Tonsystems der Griechen, wie sich dasselbe zuerst durch Terpander und hierauf durch Pythagoras entwickelt hatte. Die eigentliche Grundlage der griechischen Scala war das Tetrachord, d. h. eine melodisch verbundene Reihe von vier nebeneinander liegenden Tonstufen. Aus diesem Grunde erblicken wir auf dem unteren Theile der Tafel eine viermalige, in pyramidalischer Form gruppirte Aufstellung der römischen Ziffer I, welche letztere, durch ihre einmalige, zweimalige, dreimalige und viermalige Aufzeichnung, die Intervalle darstellt, die in einem Tetrachord enthalten sind: nämlich die Prim, Sekunde, Terz und Quarte. Da nun die durch diese Intervalle repräsentirte Summe von Einheiten, nicht nur auf die Ziffer I, sondern auch auf die Gesammtzahl der in den oben genannten Intervallen enthaltenen Tonstufen bezogen, die Zahl 10 ergiebt, so befindet sich zwischen den beiden Horizontalstrichen, welche unsere Zeichnung nach unten abschließen, die römische Ziffer X [1]). Eine solche schlichte Versinnbildlichung des Tetrachords war aber hier aus dem Grunde geboten, weil angedeutet werden soll, daß das darüber befindliche complicirtere Schema, obwohl es ein verhältnißmäßig weit entwickelteres Tonsystem darstellt, trotzdem ebenfalls aus jener einfachen Grundlage der griechischen Musik, nämlich aus dem Tetrachord hervorgegangen sei. Ueberdies erklärt sich, bei der in

1) In welcher Weise manche Commentatoren diesem Theile der Tafel gegenüber verfahren, mag eine Aeußerung W. Scherer's darthun, der ohne irgendwelche Ahnung vom Tetrachord das untere Schema mit den Worten abfertigt: „Eine einfache Addition: Arithmetik!"

Raffael's Bild unzweifelhaft hervortretenden Beziehung der Musiktafel auf den schreibend dahinter sitzenden Pythagoras, die Hervorhebung des Tetrachords in des Malers Zeichnung noch dadurch, daß Pythagoras die Zahl vier (auf welcher eben die Viertonreihe oder das Tetrachord basirt ist) als „die große Zahl", die „heilige Tetraktys" bezeichnet. Denn zu den ersten drei Zahlen addirt giebt sie die Grundzahl zehn, sie ist die erste Quadratzahl, die Bestimmung der Körper liegt in ihr, sowie in der Drei die Bestimmung der Fläche, in der Zwei der Linie, in Eins der Punkt liegt; sie ist daher die Wurzel der ganzen Natur und liegt darum auch den Wirkungen der Musik zu Grunde [1]). Jedenfalls wird aus dieser Definition der pythagoreischen Vierzahl ersichtlich, daß sich das Tetrachord und die Tetraktys ebensowohl durch ihre Namen (Tetrachord, Tetraktys), wie mittelst ihrer aus diesen hergeleiteten Bedeutung berühren.

Der Erklärung der eigentlichen Zeichnung Raffael's, die, in Gestalt eines Schema's gefälliger Linien, welche sich in ihren unteren Theilen runden und vielfach verschlingen, die beiden oberen Drittel seiner Musiktafel füllt, wäre Folgendes vorauszusenden.

Eine Ueberlieferung der griechischen Musikgeschichte sagt uns, daß das Tetrachord zu den Zeiten des Orpheus, dessen Lyra ebenfalls viersaitig bespannt gewesen sei, noch nicht aus vier nebeneinander liegenden Tönen bestanden habe, sondern daß die drei höheren Saiten gegen die tiefste vielmehr die Intervalle der Quarte, Quinte und Oktav hätten hören lassen, d. h. die von der späteren Musiklehre anerkannten vollkommensten Consonanzen [2]). Eine solche Stimmung wäre in Noten dargestellt z. B. die nachfolgende:



Man drückte sie in der musikalischen Theorie der Alten vielfach durch die Zahlen VI, VIII, IX, XII aus, und diese Progression galt für den Inbegriff aller Vollkommenheit [3]).

Halten wir diesen letzten Punkt fest, so ist das ganze Schema erklärt. Gerade nämlich

---

1) Vergl. Brandis, Ueber die Zahlenlehre der Pythagoreer. Rheinisches Museum, Band II, 1828 Ambros, Geschichte der Musik, Band I, S. 271. Breslau 1862.

2) Auch Boethius, De musica I, ist dieser Meinung. Vergl. ferner Reißmann, Geschichte der Musik I, 47.

3) Plutarch, De musica 23 und 24 führt die Ziffern VI, VIII, IX, XII als die der Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu Grunde liegende Progression an. So geheimnißvoll diese Zahlen in ihren Beziehungen auf die genannten Tonstufen im ersten Augenblick erscheinen, so einfach läßt sich doch bei näherer Prüfung das hier vermeintlich existirende Räthsel lösen. Es handelt sich dabei nämlich nur um das Verhältniß der Schwingungszahl des Grundtons zu den Schwingungszahlen seiner Quarte, Quinte und Oktav. Dies ist auch für den Laien nicht allzuschwer darzuthun, wie die nachfolgende von Schloemilch mir freundlichst gelieferte gedrängte Darlegung beweist. Dieselbe lautet, an die bekannten Schwingungsverhältnisse anknüpfend, in denen der Grundton zu seiner 4te, 5te und 8ve steht, wie folgt: „Die Schwingungsmengen von Prim und Quarte verhalten sich wie 3 zu 4 oder wie 1 zu 4/3. In ganz gleichem Sinne verhalten sich die Schwingungszahlen von Prim und Quinte wie 2 zu 3 oder wie 1 zu 3/2, und die Schwingungszahlen von Prim und Oktav wie 1 zu 2. Alles zusammengenommen stehen mithin die Schwingungszahlen von Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu einander in denselben Verhältnissen wie $1:\frac{4}{3}:\frac{3}{2}:2$. Die Alten haben diese Proportion gekannt, aber die vorkommenden Brüche zu vermeiden gesucht, theils wegen der Unbequemlichkeit der Bruchrechnung nach antiken Zahlensystemen, theils wegen der größeren Anschaulichkeit, welche ganzen Zahlen innewohnt. Das einfache Mittel bestand in der Multiplication mit 6, wodurch die Verhältnisse nicht gestört werden; es verhalten sich nunmehr die Schwingungszahlen von

$$C:F:G:c = 6:8:9:12."$$

So weit unser Mathematiker. Man sieht, die scheinbar geheimnißvolle Zahlenreihe 6, 8, 9, 12 findet hiermit ihre einfache Erklärung als musikalisch bedeutsame Proportion.

jene Zahlen 6, 8, 9, 12, durch welche die griechische Theorie die vollkommensten Consonanzen ihres Harmoniesystems umschrieb, stehen in römischen Ziffern über dem Schema Raffael's, und warum sie dort stehen, wird uns aus den Verschlingungen der Linien klar, durch welche die erwähnten römischen Ziffern untereinander verbunden werden.

Man sehe sich in dieser Beziehung zunächst einmal die Linien an, welche von den Ziffern VI und VIII nach den Ziffern IX und XII hinführen. Dieselben umschreiben beiderseits, wie man sofort erkennt, das Intervall einer reinen Quinte. Denn da die römischen Ziffern VI, VIII, IX, XII, wie wir wissen, das Verhältniß der Prime, Quarte, Quinte und Oktav zu einander ausdrücken, so müssen folglich die Linien von VI nach IX (d. h. von der Prime zur Quinte) und von VIII nach XII (d. h. von der Quarte zur Oktav) zweimal den tonalen Umfang einer reinen Quinte bezeichnen.

Nicht weniger deutlich umschreiben die von VI nach VIII und von IX nach XII hinführenden Linien zweimal die reine Quarte, sowie endlich die von VI nach XII sich hinschwingende Linie, die zugleich die Umrißlinie des ganzen Schemas bildet, die Oktav. Das Letztere ist symbolisch bedeutsam, da ja die Oktav, auch als Intervall, die in unserm Schema enthaltenen Quinten und Quarten in ihren tonalen Umfang einschließt.

Damit uns aber darüber, daß die Ausgangs- und Endpunkte der soeben näher bezeichneten Linien sich wirklich nur auf die von uns namhaft gemachten Intervalle beziehen, auch nicht der leiseste Zweifel mehr übrig bleibe, setzt Raffael über die betreffenden Curven, mit welchen diese Linien in ihren unteren Theilen sich umschwingen, die bestätigenden Worte Diapente (*ΔΙΑΠΕΝΤΕ*), Diatessaron (*ΔΙΑΤΕΣΣΑΡΩΝ*) und Diapason (*ΔΙΑΠΑΣΩΝ*), d. h. die Namen der griechischen Musiktheorie für die Intervalle der Quinte, Quarte und Oktave. Ueberall also die Betonung jener drei vollkommensten Consonanzen, welche die Griechen, (im Widerspruch mit unserer modernen Musiklehre, welche die Consonanz und Dissonanz nicht nach mathematischen Proportionen, sondern nach der Wirkung auf das Ohr feststellt) angenommen hatten.

Aber hiermit ist das, was unser Schema uns sagen will, bei weitem noch nicht erschöpft. Wir bemerken nämlich, daß es seinem Aufzeichner entschieden auch mit darauf ankam, deutlich zu machen, daß die oben besprochenen reinen Quinten und Quarten in dem Umfange einer Oktave nicht blos einmal, sondern zweimal enthalten seien und daß er uns zugleich vor Augen stellen will, wie gerade durch dieses zweimalige Vorhandensein die schöne Symmetrie, die sanften Verschlingungen, sowie die zwischen den beiden inneren Hauptlinien vorhandene Kreuzung im linearen Mittelpunkt des Ganzen entstehen, welche dem Schema ein so überaus gefälliges Ansehen verleihen. Nächstdem erblicken wir zwischen den römischen Ziffern VIII und IX einen Bogen, der die von diesen Ziffern nach unten ausgehenden Linien von oben her verbindend überwölbt, während doch Aehnliches weder bei den von den Ziffern VI und VIII, noch bei den von den Ziffern IX und XII ausgehenden Linien stattfindet.

Es handelt sich also nunmehr erstens um die Erklärung jenes doppelten Vorhandenseins der vollkommensten Consonanzen der griechischen Musiktheorie, sowie zweitens um die Deutung des in der oberen Region unseres Schema's nur einmal vorhandenen Verbindungsbogens, der, in Folge seiner centralen Stellung, gewissermaßen auch von dieser Seite her das ganze Schema nochmals entschieden zusammenschließt. Ich glaube eine ausreichende Erklärung beider Punkte in Nachstehendem geben zu können.

Es ist bekannt, daß Terpander (der erste zweifellos historische Künstlername der



griechischen Musikgeschichte) das Tetrachord zum Heptachord, d. h. zu einem Instrumente von sieben Saiten erweiterte. Dies geschah in der Weise, daß er dem bereits vorhandenen Tetrachord (also der schon bekannten Viertonreihe) ein zweites Tetrachord (also eine abermalige Viertonreihe) hinzufügte. Um beide Tetrachorde nun möglichst eng zu verknüpfen, ließ er den höchsten Ton des tieferen Tetrachords zugleich als den tiefsten Ton des höheren Tetrachords gelten. Z. B.



Wollte er nun aber hierbei mit dem siebenten Ton seiner Scala den Grundton in der höheren Oktave wieder erreichen (wodurch eine Tonleiter für unser musikalisches Gefühl ja erst ihren Abschluß erhält), und sollte zugleich vermieden werden, daß das zweite Tetrachord sich in eine Fünftonreihe verwandle, so blieb Terpander nichts übrig, als einen Ton in jenem zweiten Tetrachord ausfallen zu lassen. Er wählte hierzu (wie das obige Beispiel zeigt) das h, also den fünften Ton der dorischen Tonleiter.

Anders verfuhr Pythagoras, obwohl er sich, wie man gleich gewahren wird, dem System des Terpander im Princip und in dessen Grundzügen anschloß. Er hielt nämlich an Terpander's Erweiterung der Tonleiter durch ein zweites Tetrachord unentwegt fest, beschloß aber zugleich, die in seines Vorgängers Scala durch das wegfallende h gebliebene Lücke auszufüllen. Er empfand nämlich ganz richtig, daß sich dieser ausfallende Ton auch für das musikalische Gefühl als Lücke geltend mache, weil er die regelmäßige Stufenfolge der Tonleiter durch einen Sprung unterbreche und die Symmetrie zwischen den tonalen Proportionen beider Tetrachorde aufhebe.

Wie gelang ihm nun aber der Ersatz des fehlenden Tones? Das Verfahren, das er hierbei einschlug, war nicht nur ein an und für sich höchst folgenreiches, sondern es erklärt uns zugleich auch in überraschender Weise die Bedeutung jenes isolirten Bogens, der am oberen Ende von Raffael's Schema die römischen Ziffern VIII und IX verbindet. Pythagoras erreichte nämlich die Ausfüllung der durch das weggelassene h gebliebenen Lücke dadurch, daß er die beiden Tetrachorde, statt sie, wie Terpander, mittelst eines beiden gemeinsamen Tones zu verknüpfen, vielmehr durch einen zwischen sie eingeschobenen Ganzton (von ihm diazeuktischer, d. h. Trennungston, genannt) gänzlich von einander schied, wobei sich zugleich das ehemalige Heptachord in ein Oktochord verwandeln mußte. Die auf diese Weise von ihm gewonnene Tonreihe war folgende:



Erst diese Tonleiter enthält eine ebensowohl auf den Grundton wie auf die Oktav bezogene Quarte und Quinte, d. h. eine vierfache vollkommene Consonanz in jener streng symmetrischen Gegenüberstellung, wie sie uns die anmuthsvolle Figur Raffael's zeigt. Terpander's Scala dagegen mangelt nicht nur die auf der Prim ruhende Quinte, sondern auch die auf die Octav zurückbezogene Quarte. Nach dem Terpander'schen System hätte somit Raffael das uns vorliegende Schema gar nicht in derselben Weise, wie geschehen, aufzeichnen' können, und zwar um so weniger, als auch die römische Ziffer IX dem Terpander direkt widersprochen hätte, denn diese bezeichnet eben jene vorhin erwähnte Quinte, die seiner Scala fehlt. Nicht also nur die Linien unseres

Schema's, sondern auch die darüber befindlichen römischen Ziffern weisen in entscheidender Weise auf das pythagoreische Tonsystem hin.

Kommen wir jedoch wieder auf die Erklärung des oberen mittleren Bogens in unserem Schema zurück.

In der pythagoreischen Tonleiter liegen, wie man sieht, die beiden Tetrachorde nebeneinander und der sie beim Zeichen ⁂ trennende Ganzton erweist sich demnach als ein zwischen die vierte und fünfte Stufe der Scala, oder — blicken wir auf Raffael's Schema — als ein zwischen dessen römische Ziffern VIII und IX eingeschobener, welche letztere Zahlen ja, wie wir wissen, den Griechen das Verhältniß der Quarte zur Quinte ausdrücken. Der über diesen Ziffern befindliche Bogen soll mithin besagen, daß hier die wichtige Stelle sei, hier der entscheidende Punkt liege, durch welchen Pythagoras sein Tonsystem von demjenigen Terpander's (trotz seiner principiellen Anknüpfung an dasselbe) für immer geschieden habe.

Jenem Bogen wohnt indessen nicht nur eine unterscheidende und trennende, sondern weit mehr noch eine verbindende und zusammenschließende Kraft inne. Man kann übrigens auch sicher sein, daß Raffael, um einen bloßen Abstand zu markiren, sich nicht eines Symbols bedient haben würde, das in so ausdrücklicher Weise, wie der Bogen, das Verknüpfen von Zusammengehörigem ausdrückt. Daß es sich hier aber gerade in erster Linie um Zusammengehörendes handelt, lehrt uns ebensowohl ein Rückblick auf die oben aufgezeichnete pythagoreische Tonleiter mit ihrer lückenlos fortschreitenden Melodie und ihren in allen ihren tonalen Verhältnissen identischen Tetrachorden, als auch ein abermaliger Blick auf Raffael's durch die reinste Symmetrie der linken und rechten Seite sich auszeichnendes Schema. Eine solche Uebereinstimmung aller seiner Theile mangelte Terpander's System noch völlig, denn die beiden Hälften seiner Scala waren so ungleicher Art, daß sie sich weder ergänzten, noch anders als nur locker und äußerlich verbanden.

Der von Pythagoras eingeschobene Ganzton ist somit erst der eigentliche Durchbildner und Verschmelzer des ganzen griechischen Tonsystems. Und was finden wir nun, sowohl in Uebereinstimmung mit dieser Behauptung, als auch damit, daß es sich hier nur um des Pythagoras System handeln kann, als Ueberschrift der ganzen Musiktafel Raffael's? Nur das eine, aber gewissermaßen triumphirend über der Mitte des ganzen Schema's thronende Wort: Epogdoon (*ΕΠΟΓΔΟΩΝ*), d. h. das griechische Wort für Ganzton, gleichsam als solle uns damit zugerufen werden, daß erst durch dieses Tones geniale Einschiebung das von Terpander noch unklar angestrebte System zu völliger Harmonie und Schönheit entwickelt worden sei.

Und nun erklärt sich auch erst der wahre innere Zusammenhang der beiden Hauptgestalten jener Gruppe, die in Raffael's Schule von Athen zur Linken vom Beschauer den Vordergrund füllt. Der auf ihrem äußersten rechten Flügel stehende Mann, der nicht schreibt, sondern mit der Hand auf eine Textesstelle in einem Buche hinweist, das er mit etwas gebogenem Knie stützt, ist Terpander. Jenes Zurückweisen auf das Buch ist die denkbar bezeichnendste Geste dafür, daß es sich hier schon um etwas Abgeschlossenes handelt, es ist die Versinnlichung der historischen Thatsache, daß Terpander's System bereits feststand und anerkannt war, als sein Nachfolger ein neues System vorzutragen begann. Dies wird noch deutlicher durch das Verhältniß unserer Figur zum Pythagoras. Dieser Letztere ist noch nicht fertig, weist keineswegs, wie Terpander, auf ein schon vollendetes Werk hin, sondern ist im Gegentheil noch mit Schreiben beschäftigt. Raffael



wollte eben hierdurch darstellen, daß Pythagoras dem Terpander gegenüber der geschichtlich spätere Theoretiker gewesen, sowie daß das pythagoreische System nur eine Verbesserung und Ergänzung des Terpander'schen sei. Kann er uns dies unzweideutiger sagen, als indem er den entscheidenden Ergänzungspunkt selber durch das Wort Epogdoon auf der Musiktafel hervorhebt? Ich wüßte wenigstens nicht, wie dies auf einem anderen Wege in gleicher Klarheit zur Anschauung zu bringen gewesen wäre. Und damit endlich der letzte Zweifel schwinde, bemerke man die etwas zur Seite geneigte vorgebeugte Haltung des Oberkörpers und den gespannten Blick, womit Terpander den Aufzeichnungen des Pythagoras folgt. Der Maler wollte uns hier das Interesse versinnlichen, welches der Begründer einer Lehre selbstverständlich an dem Nachfolger nehmen muß, der, obwohl er auf des älteren Meisters Theorie fußt, dieselbe doch erst durchbildet und abschließt. Und wie fein ist der Zug im Bilde, der uns deutlich macht, daß ein bloßes Schema, wie wir es auf der Musiktafel erblicken, noch nicht dazu ausreiche, der Welt ein ganzes System zu vermitteln, sondern daß sein Erfinder dasselbe zu dem Ende erst erklären und commentiren müsse. Kann doch jeder an sich erfahren, daß der Entwurf eines neuen und umfassenden Gedankens mit wenigen Strichen und Andeutungen festzuhalten ist, die Schwierigkeiten dagegen erst mit dessen Ausführung und Mittheilung an die Welt beginnen. Gerade aber einer solchen Ausführung seines Entwurfs, mit deren Niederschrift Pythagoras beschäftigt ist, wendet sich die Aufmerksamkeit des Terpander zu, und zwar mit einem Ausdruck, als vergleiche er das von Jenem niedergeschriebene Neue mit dem Alten, welches sein eigenes System bereits enthielt — ja, man könnte selbst glauben, daß unser Beobachter zuweilen auch der Musiktafel, welche der Knabe dem Pythagoras vorhält, einen Blick schenke, um sich zugleich auf dem Wege der Anschauung des neuen Systems deutlich bewußt zu werden.

Es muß fast wunderlich erscheinen, daß Niemand bisher auf eine so naheliegende und natürliche Erklärung dieses Theiles des Raffael'schen Bildes gekommen ist. Der Grund hiervon dürfte darin zu finden sein, daß man, wie fast immer bei solchen Gelegenheiten, die Dinge viel weiter suchte, als sie in Wahrheit liegen. Zwar tauchen bei einigen früheren Erklärern des Bildes die Namen Terpander und Pythagoras wohl gelegentlich schon einmal auf; jedoch immer nur als Conjektur und nirgends gerechtfertigt durch die Theorie oder eine begründete Beziehung beider Tonlehrer aufeinander. Am unbegreiflichsten jedoch ist es mir, wie sich gewisse Commentatoren dahin haben verirren können, den Terpander für den Boethius zu nehmen. Wie käme dieser Musiktheoretiker, der 455 bis 524 nach Christus lebte, mitten in die Schule von Athen? Auch der Vorwand: Boethius habe des Pythagoras Theorie auf die christliche Musiklehre übertragen, ist nicht stichhaltig, da Boethius nicht nur die pythagoreische, sondern ebenso sehr die Musiktheorien des Aristoxenos und Ptolemäus in sein System zog, das er noch überdies durch eigene tiefgreifende Spekulation bereicherte und umbildete. Vor Allem spricht das entscheidende Wort Epogdoon gegen den Boethius und seine Beziehungen zu Pythagoras. Denn Boethius, der nach jenen Erklärern der Gruppe nur darum neben Pythagoras gestellt ist, weil er dessen Lehre auf die christliche Musik fortgesetzt, spricht den eingeschobenen Ganzton, auf dem doch das ganze pythagoreische System beruht, dem Pythagoras geradezu ab und schreibt dessen Einschiebung ausdrücklich dem Lykaon von Samos zu [1].

---

1) Boethius, De musica I, 20.



Es scheint mir hier der Ort zu sein, darauf hinzuweisen, welch ein reines künstlerisches und historisches Gefühl und welche hohe Objektivität Raffael darin bekundet, daß er, obwohl er in einer Zeit lebte, da die Sexte und Terz, diese von der griechischen Theorie so stiefmütterlich behandelten Intervalle, in der musikalischen Praxis längst in ihre Rechte eingesetzt waren, doch von diesen völlig absieht und ausschließlich die Quarte, Quinte und Oktave in seinem Schema berücksichtigt. Zwar war er in dieser Beziehung im Großen und Ganzen durch die Quellen, nach denen er arbeitete (namentlich den Marsilius Ficinus und Plutarch, De musica) gebunden, sowie annähernd wohl auch durch ein Paar schon von Andern vor ihm aufgezeichnete Schemata des pythagoreischen Tonsystems, unter denen besonders eines in der Margarita philosophica dem seinen sehr ähnelt. Hätte er sich jedoch so viele Freiheiten im Einzelnen erlauben wollen, wie manche seiner Zeitgenossen, so wäre ihm demungeachtet hinreichender Spielraum zu einer Anknüpfung des antiken an das christliche Musiksystem geblieben.

Ich mache ferner noch darauf aufmerksam, daß der Durchschneidungspunkt der beiden Diapentenlinien, welche das Schema enthält, ebenfalls eine im Sinne des pythagoreischen Tonsystems in die Augen springende Bedeutung besitzt, indem dieser Kreuzungspunkt auf das Anschaulichste versinnbildlicht, in welcher Weise die beiden Quintenintervalle des Systems aus dem unteren in das obere und aus dem oberen in das untere Tetrachord übergreifen. Denn die Grenzen der beiden Tetrachorde selber sind in Raffael's Zeichnung durch die beiden Quartenlinien umschrieben und reichen darin nicht über den sie trennenden Ganzton, der darum von der griechischen Theorie auch diazeuktischer Ton genannt ward, hinaus.

Und nun zum Schluß noch eine Erklärung der Musikergruppe im Ganzen. Betrachten wir dieselbe in ihrer Totalität, so bemerken wir, daß sie sechs Personen umfaßt: den stehenden Mann mit dem Buche, den Jüngling mit der Tafel, die dann folgende, sitzend schreibende Hauptfigur, den halb hinter dieser kauernden abschreibenden Alten, einen nicht griechisch kostümirten vorgeneigten Mann, der den zuletzt genannten drei Personen im Rücken steht, sowie endlich eine ruhig dahinschreitende idealschöne Jünglingsgestalt, welche die im Hintergrunde gebliebene Lücke zwischen dem Knaben mit der Tafel und dem stehenden Manne mit dem Buche ausfüllt.

Es ist mir kaum eine zweite Gruppe in einem Bilde bekannt, die, obwohl Glied eines größeren Ganzen, sich zugleich so vollkommen in sich selber abschließt und rundet. Bewegung, Geberden und Thätigkeit der drei vorderen Figuren dieser Gruppe stehen in der unmittelbarsten Wechselbeziehung, so daß hier geradezu eines aus dem anderen hervorgeht. Man beruft sich auf bereits Vorhandenes, man führt dies Gegebene weiter aus, man kopirt endlich das in gereifterer Form Ueberlieferte [1]). Aber auch die beiden im Rücken dieser vier Personen befindlichen Gestalten zeigen sich mit der Gruppe als solcher

1) Es will mir, diesem so fest verketteten Zusammenhange gegenüber, nicht recht zulässig erscheinen, den Terpander in einen Philosophen, etwa den Anaxagoras oder Parmenides, umzutaufen, der die Verbindung zwischen oben und unten im Bilde herzustellen habe. Denn die fragliche Figur kehrt der oberen Philosophengruppe nicht nur, wie Heraklit, den Rücken (bei dem dies durch sein gänzliches Versunkensein in sich selber motivirt ist), sondern wendet sich auch noch weit prägnanter und entschiedener als jener von ihr ab; und zwar dadurch, daß sie mit gespanntem Interesse und vorgebeugtem Oberleibe den Aufzeichnungen des Pythagoras folgt. Hätte Raffael aber diese Figur vermittelnd zwischen die bei der Musik anknüpfenden Weltweisen und die Philosophen auf dem Gipfel der Treppe hinstellen wollen, so würde er sie zweifellos mit beiden Gruppen in Beziehung gesetzt haben.



auf das Innigste verknüpft. Einmal schon durch ihre räumliche Nähe, dann durch ihre völlige Gleichgiltigkeit gegen alle übrigen Personen im Bilde, sowie endlich durch die besondere Stellung einer jeden derselben zu der Gruppe im Ganzen. Der herbeieilende Orientale blickt über die Schultern des Knaben und des Pythagoras hinweg in das Buch und folgt den Aufzeichnungen des Letzteren mit einer Geberde der Verehrung; der ideal-schöne Jüngling freilich, der die gesammte Gruppe im Hintergrunde überragt, scheint weder der in ihrer Mitte thronenden Hauptfigur, noch einer ihrer anderen Personen ein Interesse zu schenken. Zunächst jedoch gehört er ihr *malerisch* an, da er, wie schon gesagt, die zwischen Terpander und dem Knaben gebliebene Lücke ausfüllt, und wollten wir ihn nicht auch *innerlich* auf den Kreis beziehen, in den er äußerlich hineintritt, so würde er aus Raffael's Schule von Athen überhaupt herausfallen.

Wie erklären wir nun diese so verschiedenen Personen? Die Identität der beiden wichtigsten Gestalten mit Terpander und Pythagoras wies ich schon oben nach. Der Knabe oder Jüngling mit der Musiktafel scheint mir noch etwas mehr zu sein, als ein solcher nur *äußerlich* nothwendiger Schildhalter, er hat mir vielmehr das Ansehen eines jugendlichen *Schülers* des Pythagoras und in unserem besonderen Falle daher offenbar eines Zöglings der berühmten *Musikschule* des Meisters. Hierfür möchte selbst der freudige Stolz sprechen, mit welchem der junge Pythagoreer, während er dem verehrten Lehrer willig den begehrten Dienst leistet, auf jenen herbeieilenden Ausländer das Haupt zurückwendet, der, in vorgeneigter Stellung und die Hand in orientalischer Weise betheuernd auf das Herz legend, der Niederschrift des Pythagoras seinen Antheil schenkt.

Wer ist nun aber jener im Schatten sitzende Alte auf dem linken Flügel unserer Gruppe, der, indem er Feder, Pergament und Tintenfaß auf seinem Schoße festhält, trotz dieser unbequemen Situation mit gespanntestem Interesse den Aufzeichnungen des Pythagoras *kopirend* folgt? Ebensowenig wie *Terpander* Boethius ist, ebensowenig kann dieser *Alte* Boethius sein, denn Raffael war ein zu normal gebildeter und zu harmonisch zusammenfassender Geist, um hier von seinem Thema abzugehen oder aus dem Zusammenhang seiner Darstellung herauszufallen, wenn auch zugegeben werden soll, daß jene in ihrem dunkeln Winkel verborgen kauernde Gestalt, die dem größten griechischen Tonlehrer ablauscht, was späteren Zeiten überliefert werden soll, weit eher zu dem Irrthum hätte verführen können, daß damit Boethius gemeint sei, als der in das offene Bild so weit vorgeschobene, frei dastehende Terpander, der daher völlig den Männern beizuzählen ist, die in Raffael's Bild die Blüthe Griechenlands repräsentiren.

Meine Antwort nun auf die Frage nach der Bedeutung der in Rede stehenden, noch unaufgeklärten Figur geht dahin, daß ich sie für *Aristoxenos* halte.

Die gesammte griechische Musikgeschichte theilt sich nach den drei Männern Terpander, Pythagoras und Aristoxenos in drei Hauptabschnitte. Die älteste derselben, mit Terpander beginnend, reicht von 645 bis 584 vor Christus, d. h. bis zu Pythagoras' Geburt; die mittlere von Pythagoras bis auf Aristoxenos, 340 v. Chr.; die jüngste endlich von Aristoxenos bis zum Ausgang der griechischen Bildung. Diesem ihrem Alter gemäß stellt Raffael, der, stets beziehungsreich und sinnvoll, nichts in der Anordnung seiner Gruppen dem Zufall überläßt, die geistigen Führer jener drei Epochen nebeneinander. Am meisten zurück (ich meine am tiefsten in das Bild hineingeschoben) finden wir Terpander, als den die ganze griechische Musik *begründenden* Meister; ihm reiht sich, schon etwas weiter auf den Beschauer zu, Pythagoras, als der Führer der *mittleren* Schule an; und dann

folgt, ganz im Vordergrunde, weil er der späteste der drei maßgebenden Tonlehrer ist, Aristoxenos. Zu der Zusammenstellung dieser drei Personen in so absichtlicher chronologischer Reihenfolge hat Raffael aber nicht nur dies ihr historisches Nacheinander bestimmt, oder der Umstand, daß sie in Folge ihrer hervorragenden Bedeutung allein die von unserem Maler auf sie gefallene Wahl verdienten, sondern gewiß ebenso sehr die bei allem Zusammenhang zugleich sich ergebende tief innerliche Verschiedenheit der drei Meister, die ja, wie alles sich Entgegenstehende und Ergänzende, zugleich neue Beziehungen zwischen ihnen sichtbar werden läßt. Denn ein ähnlicher Gegensatz, wie er zwischen Terpander und Pythagoras vorhanden, von denen der eine hauptsächlich auf Sparta, der andere auf Unteritalien, sowie durch Plato auf Athen gewirkt und dieser der Stifter, jener der Erweiterer der griechischen Musiktheorie gewesen, bestand auch zwischen Pythagoras und Aristoxenos. Wenn sich die Pythagoreer in der Musik Kanoniker nannten und ihr System vornehmlich auf die Mathematik gründeten, so nannten sich die Anhänger des Aristoxenos Harmoniker, um damit anzudeuten, daß sie ihr System auf den Wohlklang und auf die angenehmen und unangenehmen Wirkungen der Tonverbindungen auf das menschliche Gehör basirten. Wollte jedoch Aristoxenos den Sinnen eine höhere Stellung in der Musik einräumen, als den Zahlen und Messungen, so mußte er vorher den Pythagoras und dessen System, das noch in voller Geltung stand, angreifen und Punkt für Punkt widerlegen. Ein Mann aber, der sich in einen derartigen absoluten Gegensatz zu Pythagoras setzte, konnte in einer Zeit, da die Neu-Platoniker in Italien in immer weiteren Kreisen Fuß faßten, unmöglich eine persona grata bei einer so hochidealistischen Natur wie Raffael sein, der in Pythagoras vor Allem den Vorgänger Plato's verehrte.

Und nun erst verstehen wir seine Auffassung des Aristoxenos. Wir sehen diesen, hinter die rechte Schulter des Pythagoras geschmiegt, in einer doppelten Thätigkeit. Einerseits kopirt er in heimlicher Verstecktheit das, was sein Nachbar niederschreibt (also gewissermaßen wie Jemand, der einen Anderen aus dem Hinterhalte her belauscht, um ihn später desto sicherer und schlagender widerlegen zu können), andererseits zeigt der gespannt aufmerkende Ausdruck der Mienen des zwar geistvollen, aber doch eine fast unzufriedene kritische Stimmung ausdrückenden Kopfes unseres Alten, daß er bereits scharf prüft und gleichsam schon kundgiebt, was ihm, indem er abschreibt, hinsichtlich des geistigen Gehaltes seiner Kopie zweifelhaft erscheint oder Bedenken erregt. Auch Vasari ist diese Doppelthätigkeit im Thun des Alten bereits aufgefallen, denn er sagt von ihm, derselbe scheine nicht nur zu kopiren, sondern dem, was seine Feder aufzeichnet, zugleich „mit Kopf und Kinnbacken" zu folgen. Dies kann vernünftiger Weise doch nur heißen: er scheine sich murmelnd zu wiederholen und zum Bewußtsein zu bringen, was er niedergeschrieben, und seine Zustimmung hierzu oder seine Verneinung des ihm in dieser Weise objektiv gewordenen Inhaltes durch Nicken oder Schütteln des Kopfes kundzugeben. Raffael aber bleibt dem Pythagoras treu. Er läßt ihn, im Tageslichte sitzend, als das Centrum der Musikergruppe wirken und zugleich als den Mann, der offen und großmüthig aller Welt Einblick in das von ihm gefundene Neue gewährt, während der Zweifler und Krittler in die Ecke verbannt und in den Schatten gesetzt ist, um anzudeuten, daß es ihm nicht gelungen, das von seinem großen Vorgänger ausgegangene Licht durch eigenen Dünkel zu verdunkeln.

Die nächste zu erklärende Figur ist der Mann orientalischen Gepräges und in orien-



talischem Kostüm im Rücken der drei Haupttonlehrer Griechenlands. Wäre der in Aegypten zu Pelusium geborene Ptolemäus nicht eine viel zu gewaltige und umfassende Natur, um eine sekundäre Stellung in irgendeiner Gruppe zu erhalten, und stünde derselbe nicht überdies vorne rechter Hand im Bilde unter den Naturforschern, wo wir ihn als den großen Geographen erblicken, der die Erdkugel in der Hand trägt, so würde ich sagen, jener mit so warmem Antheil dem Pythagoras über die Schulter blickende Mann sei Ptolemäus, weil dieser, der zugleich auch Musiker war, des Pythagoras Tonsystem gegen die Angriffe des Aristoxenos vertheidigte und demselben wieder volle Gerechtigkeit widerfahren ließ; besonders auch dadurch, daß er das Beste aus des älteren Tonlehrers System mit den Neuerungen des Aristoxenos zu verschmelzen suchte. Nun ist es ja aber bekannt, daß Pythagoras nicht nur beim Ptolemäus, sondern bei den Alexandrinern überhaupt in hohem Ansehen stand, und so dürfen wir uns unter jenem Orientalen einen seiner Anhänger in Aegypten vorstellen, der, in ähnlichem Sinne wie Ptolemäus, der Tonlehre des Pythagoras seine bewundernde Anerkennung zollt.

Wer ist nun aber jener idealschöne Jüngling im Hintergrunde, der, obwohl an den Geistesbezügen und Vorgängen in der Gruppe selber keinen unmittelbaren Antheil nehmend, derselben doch so deutlich angehört? Marsilius Ficinus bezeichnet sein Wesen mit den Worten: harmonica compositio animi, und in der That, wir haben hier den durch die Wirkung der Töne harmonisch gestimmten und für das Schöne empfänglich gewordenen Menschen vor uns, der daher selber auch Schönheit ausstrahlen muß. Eine solche Persönlichkeit nun, die eine im Sinne des Aristoteles reinigende und im Geiste des Plato versittlichende und verklärende Wirkung der Tonkunst auf ihr Gemüth und auf ihr Empfinden, Denken und Wollen erfahren hat, ist gerade der Typus, welchen die Griechen durch eine musikalische Erziehung heranbilden zu können glaubten, da sie die Musik als die große Bildnerin aller Wesen und Dinge betrachteten und derselben, in ihrer dreifachen Offenbarung: als musica saltatoria, musica harmonica und musica metrica, die weitreichendsten Einflüsse auf Körper und Seele zuschrieben. So stellt uns denn jene an Raffael selber mahnende Gestalt einen Jüngling dar, der unbekümmert um die verschiedenen Systeme der Tonlehrer, sich an den daraus gewonnenen Resultaten erquickt; sie zeigt uns den durch die Eintracht süßer Töne mit sich und der Welt in Einklang gesetzten Menschen, den nichts Unlauteres, Unschönes oder Widerwärtiges mehr anzufechten vermag.

Da hiermit unsere Gruppe in allen ihren Gliedern annähernd erklärt ist, so dürfte eine abermalige Deutung der Tafel aus dem Musikalischen in's Mathematische oder Kabbalistische nunmehr, da sich herausgestellt, daß sie unzweifelhaft des Pythagoras Tonsystem enthält, nur noch in gewaltsamer Weise wieder versucht und durchgeführt werden können. Dasselbe gilt aber auch von den verschiedenen Gestalten dieser Gruppe, welche außer jeder Beziehung zur Musik zu denken künftig ebenfalls nicht mehr möglich sein dürfte. Oder commentirt Pythagoras etwa die ihm gegenüber befindliche Tafel nicht? Denkt er gar nicht an dieselbe, obwohl sie ihm von dem Knaben doch nur darum so direkt vor die Augen hingestellt wird, damit er sie, schreibend und erklärend, jeden Moment über sein Buch hinaus bequem zu überblicken vermag? Ich glaube, eine natürliche Anschauung der Dinge und der gesunde Menschenverstand geben auf solche Fragen sofort die einzige ungesuchte Antwort, die darin besteht, daß Pythagoras hier als Erklärer seines Systems dargestellt sei. Wäre dem nicht so, so würden Knabe und Tafel

nicht nur überflüssig, sondern sinnlos erscheinen. Wenn aber Pythagoras hier als Erläuterer des seinen Augen gegenüber aufgestellten Schema's gedacht ist, so würde es mehr als gezwungen sein, jene Männer und Jünglinge, die sich voll Interesse um ihn drängen, anders, als ebenfalls aus einer ihnen nach irgend einer Seite hin innewohnenden Beziehung zur Tonkunst zu erklären.

Doch ich glaube, hier angelangt, schon die Stimmen derer zu vernehmen, die der Meinung sein dürften, daß meine Auffassung mehr den Tonkünstler als den Kunsthistoriker verrathe, da es schlecht zu der Idee des ganzen Bildes stimme, in welchem es sich um die Verherrlichung der höchsten Geisteskultur Griechenlands, sowie namentlich der griechischen Philosophie handele, eine so wichtige Gruppe, wie die links im Vordergrund befindliche, nur aus Musikern bestehen zu lassen.

Als Entgegnung hierauf diene Folgendes. In der zur Linken befindlichen der beiden großen Nischen, in welchen, erhaben über die ganze Versammlung, Göttergestalten stehen, bemerken wir Phoebus Apollon, den Führer der Musen, unter denen bekanntlich nicht weniger als drei: Euterpe, Polyhymnia und Terpsichore, der Musik eng verknüpft sind. Um den Gott jedoch noch unmittelbarer als Schützer und Vorbild der Sänger zu kennzeichnen, gab ihm Raffael eine zehnsaitige Lyra in den Arm. Aber auch hiermit schien ihm noch nicht hinreichend die Beziehung des Musagetes auf die Musik symbolisirt. Aus diesem Grunde erblicken wir unter der Nische des Götterstandbildes zwei Reliefs, die uns die beiden für griechische Begriffe wichtigsten und versittlichendsten Wirkungen der Musik darstellen. Diese bestanden den Alten darin, daß die Kunst der Töne ebensowohl wollüstige, räuberische Begierden zu zähmen, als die bloße rohe Kraft zu bändigen, zu mäßigen und dem Guten dienstbar zu machen vermöge. Und was sagen uns die Reliefs? In dem oberen erblicken wir wildkämpfende, einander mordende Männergestalten, von denen eine einen wuchtigen Stein über dem Haupte schwingt, in dem unteren einen von lüsterner Begierde erfaßten Flußgott, der eine vor ihm fliehende Nymphe verfolgt und trotz ihres Widerstrebens an sich reißt. Ueber beiden Darstellungen aber thront in erhabener Ruhe der lichte, die Leyer umfassende Gott, der mit den beschwichtigenden Klängen seiner Saiten die dunkle ungezügelte Naturkraft und ihre Ausbrüche reinigt und verklärt, indem er Mordlust in edle Tapferkeit, rasende Begierde in die dem Schönen zugewandte Liebe wandelt. Denn die Musik negirt den Griechen nicht etwa nur das Rohe und Unsittliche, sondern sie preisen auch ihre positiven Wirkungen, die sie vornehmlich darin erkennen, daß sie den Mann zur Hingabe seines Lebens für das Vaterland und zu einer reinen Freude am Schönen entflamme.

Sollte es endlich — nachdem ich die rein musikalischen Beziehungen der Reliefs auf die Bildsäule des Apollon dargethan — noch eines weiteren Zeugnisses dafür bedürfen, daß Raffael eine Deutung derselben nur in dem von mir gegebenen Sinne zuläßt, so verweise ich nochmals auf den Marsilius Ficinus. So wenig wir auch die Quellen, nach denen Raffael arbeitete, überall aufzuweisen vermögen und wie häufig er sich in einzelnen Fällen auch mit solchen darunter in Widerspruch setzt, die uns im Uebrigen unzweifelhaft erscheinen, so muß doch angenommen werden, daß dem Meister (gleichviel ob direkt oder indirekt, d. h. gleichviel ob er selbst Einsicht genommen oder der Cardinal Bembo und andere seiner gelehrten Freunde die Vermittler machten) ein Autor wie Marsilius, als eine der wichtigsten Quellen damaliger Zeit, bekannt gewesen sei. Marsilius aber enthält zwei Stellen, die ganz ausdrücklich jener rohen Kräfte und wilden



Begierden gedenken, deren Versinnbildlichung Raffael in den beiden Reliefs unternahm und als deren Bändigerin der obengenannte Autor ebenfalls die Tonkunst der Griechen anführt [1]). Und nun wird man wohl endlich überzeugt sein, daß der große Urbinate auch der Musik auf dieser Seite seines Bildes einen hervorragenden Platz hat einräumen wollen.

Allein ich vergesse hier, welche Begriffe noch in manchen Bildungssphären (und zwar selbst unter solchen Männern, die in ihrem eigenen Fache auf der Höhe gründlichen Wissens stehen) über die Bedeutung der Musik überhaupt und insbesondere wieder über die Stellung der Musiker in Griechenland walten. Für diese wird der Gedanke, daß Raffael einer „Musikergruppe" eine so glänzende Stellung in seinem Bilde habe geben wollen, immer noch unannehmbar sein. Es wird daher nöthig sein, hier schließlich noch ein Paar Worte dem schon Gesagten hinzuzufügen, die geeignet sind, Mißverständnissen vorzubeugen.

Gerade die Alten können uns Moderne lehren, wie wir eigentlich über Musik denken sollten. Ich berührte bereits die umfassende Bedeutung, die die Griechen der Musik beimaßen, eine Bedeutung, die so weit ging, daß Aristoteles das ganze 8. Buch seiner Politik nur von dem Verhältniß der Musik zum Staate handeln und Plato derselben in seiner Republik die denkbar höchste Würdigung angedeihen läßt. Da nun Aristoteles und Plato die Mitte von Raffael's Schule von Athen in dominirender Stellung behaupten, so würde — schon um jener beiden Männer Anschauungen von der Tonkunst willen — unsere im Vordergrunde des Bildes befindliche Musikergruppe nicht der direktesten Beziehung zu den beiden großen Philosophen ermangeln. Aber eine solche Beziehung zeigt sich noch in anderer Weise. Die Musik galt bekanntlich den Griechen als das von den Göttern selbst ihnen verliehene Maß aller Dinge, weßhalb auch das Maßhalten im Thun und Genießen und die Bändigung der Leidenschaften an sie geknüpft waren. Als Musik galt ihnen darum nicht nur Gesang und Saitenspiel, sie kannten auch eine von Tönen hervorgerufene Musik der Seele, einen von ihr stammenden Gleichmuth in Glück und Unglück, eine Musik der Bewegung, der Mimik, der Rhythmen und der Sprache. Mit der Musik standen außerdem die Philosophie, die Mantik (divinatio), die Gesetze der Symmetrie, die Mathematik und die Astronomie in engster Verbindung. Daher beruhte ihnen selbst das Weltall und die Schwingung der Bewegungen der Himmelskörper (die pythagoreische Sphärenharmonie), sowie vor Allem eine vollkommene Durchbildung philosophischer Weltanschauung auf den Gesetzen der musikalischen Harmonie. Der zuletzt angeführte Gesichtspunkt würde es schon allein rechtfertigen, daß Raffael seine Musiker unter die Philosophen bringt; es kommt aber noch hinzu, daß Pythagoras, Terpander und Aristoxenos nicht nur Musiker oder etwa gar Sänger und Saitenspieler waren, sondern tiefsinnige Theoretiker, sowie auch mehr oder weniger Dichter, Mathematiker und — was hier am schwersten in's Gewicht fällt — Philosophen. Wer einwenden wollte, daß Raffael, im Hinblick hierauf, dann wohl auch weniger die Musiker, als die Denker Pythagoras, Terpander und Aristoxenos in sein Bild zu stellen beabsichtigt haben dürfte, in welchem Falle sie sich einfach nur unter ihres Gleichen befänden, den verweisen wir

1) Marsilius Ficinus im Comment. De republica, p. 1404. Plato Phoebeus humani generis medicus, p. 1400 ff. (Musik als Mittel gegen libidines und rapinae). — Man vergleiche hiermit die bekannte Erzählung, daß Pythagoras (und dieser ist in Raffael's Bild ja der Mittelpunkt seiner Musikergruppe) die Wuth eines jungen Menschen, der das Haus seiner Geliebten aus Eifersucht anzünden wollte, durch Musik besänftigte.



abermals auf die Musiktafel, sowie auf den sie erklärenden Pythagoras, die zusammen ja den Mittelpunkt des Interesses der ganzen Gruppe bilden; wir verweisen ihn überdies darauf, daß die drei Genannten auch als Philosophen ihr System auf Musik gründeten. Selbst also wenn Raffael diese Männer nur als die gesetzgebenden Tonlehrer ihres Volkes aufgefaßt hätte, würde ihre Darstellung in der Schule von Athen nicht blos zulässig, sondern geradezu geboten erscheinen. Hierzu kommt nun noch, daß man die Tonlehrer in Griechenland als die Führer und Erzieher der Jugend wie die Musik als die große Menschenbildnerin und Ordnerin der Welt ansah. Ihre Wirkungen in dieser Beziehung wurden so hoch veranschlagt, daß Plato (Republ. IV) behauptet, die Einführung einer neuen Tonart vermöge einen ganzen Staat in Gefahr zu bringen, denn nirgends verändere man die Tonarten, ohne daß die wichtigsten Gesetze im Staate mit verändert würden. Aristoteles (Polit. VIII) endlich empfiehlt bei der Erziehung der Jugend vornehmlich die dorische Tonart, weil aus ihr ethische Melodien hervorgehen und weil sie am meisten den Charakter der Ruhe und sittlichen Würde besitzt. Männer aber, die gleich Terpander, Pythagoras und Aristoxenos die Gesetze einer Kunst feststellten, die man solcher Einflüsse auf das allgemeine Wohl für fähig hielt, verdienten sicherlich einen hervorragenden Platz in einer Schule von Athen. Wollte man sich an die den drei genannten Tonlehrern von mir im Bilde zugesprochene Altersfolge stoßen, die allerdings einen chronologischen Fortgang von oben nach unten voraussetzt, während doch Raffael eine, auch durch die Treppe versinnbildlichte Altersfolge von unten nach oben scheint haben darstellen zu wollen, die sich namentlich in der Mitte durchgeführt erweist, da wir hier ein Emporgehen von Heraklit, als dem Philosophen einer älteren Zeit, zu Plato und Aristoteles erblicken, so sind auch solche Bedenken leicht zu zerstreuen. Niemand wird voraussetzen, daß Raffael nach einer Schablone oder als Doktrinär gearbeitet habe, sondern man darf eher annehmen, daß er sich überall, wo es ihm paßte, die künstlerische Freiheit vorbehielt, nach Gutdünken zu verfahren, daher auch einmal in der Altersfolge die umgekehrte Richtung einzuschlagen. Dies geschieht selbst schon auf den Stufen, denn der auf diese hingelagerte Diogenes ist jünger als der obenstehende Plato. In einer solchen Meinung bestärkt mich aber ferner die zu der Gruppe der Naturforscher gehörende Gestalt des Ptolemäus. Der große Aegypter steht, obwohl später wie Aristoteles geboren, am Fuße der Treppe. Warum aber sollte, was auf dem rechten Flügel des Bildes möglich war, sich der Meister nicht auch auf dem linken Flügel gestattet haben?

So fügt sich denn alles zum harmonischen Ganzen. Wie der Gott der Musen in unserem Bilde auf die musischen Künstler hindeutet, die sich als eine Gruppe von Dichtern und als eine Gruppe von Musikern zu seinen Füßen ordnen, so bezeugt die auf dem entgegengesetzten Flügel des Gemäldes befindliche Statue der Pallas Athene die Anwesenheit der Mathematiker, Astronomen, Geographen und der sich ihnen anschließenden Architekten und bildenden Künstler. Erhaben aber über diese wie über jene erblicken wir die Philosophen, als die Vermittler zwischen den Gegensätzen und geführt von den berühmtesten Vertretern der zwei von Alters her einander ergänzenden Geistesrichtungen, von Plato und Aristoteles, die uns durch ihren zwiefach verschiedenen Hinweis — hier auf das, was über uns, dort auf das, was unter uns ist — versinnbildlichen, daß nicht die eine oder die andere Weltanschauung, sondern beide in ihrer Verschmelzung erst den Geist der Menschheit in seiner Totalität bedeuten.



Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

Allgemeine Uebersicht. — Englands Porzellane und Fayencen.



Einmal noch ist es der französischen Staatskunst und dem immer noch glänzenden Prestige des französischen Namens im Verein mit den lockenden Reizen, welche die unvergleichliche Seinestadt bietet, gelungen, die Völker des Erdballs zu einem Rendezvous auf dem Marsfelde zu vereinigen. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, zum letzten Male! Die trüben Erfahrungen, welche man im Jahre 1873 in Wien gemacht hat und die in ihren materiellen Folgen noch heute nicht verwunden sind, haben sich in Paris in einem noch größeren Maaßstabe wiederholt. Trotzdem man auf allen überflüssigen Schmuck, auf alle die freundlichen Annehmlichkeiten, welche die Wiener Weltausstellung vor allen ihres Gleichen auszeichneten, verzichtet hatte und trotz eines beispiellosen Fremdenzuflusses auf der anderen Seite schließt auch die Pariser Weltausstellung mit einem Deficit ab. Indessen würde die Frage der Rentabilität bei einem Unternehmen, welches die Fortschritte der civilisirten Menschheit innerhalb eines bestimmten Zeitraums in einem leicht zu überschauenden Gesammtbilde wiederspiegeln soll, eine nebensächliche sein, wenn sich der ideelle Nutzen einer Weltausstellung überhaupt unzweifelhaft nachweisen ließe und insbesondere einer solchen, die kaum ein Lustrum nach der letztvoraufgegangenen in Scene gesetzt worden ist. Denn die Weltausstellung von Philadelphia kann als solche nach ihren Resultaten nicht in Betracht kommen.

Freilich haben die Franzosen nach Kräften das Ihrige gethan und ihre guten Freunde, die Engländer, haben ihnen redlich darin beigestanden, die Wiener Weltausstellung zu ignoriren, schon indem sie die Zeit von 1867—1877 als die Epoche fixirten, aus welcher die einzusendenden Kunstwerke herrühren durften. Die letzten vier Jahre sind weder für die Kunst noch für die Kunstindustrie in Europa sehr ersprießlich gewesen. Der große Aufschwung, den die französische Historienmalerei nach amtlichen Versicherungen während dieses Zeitraums genommen haben soll, erweist sich bei schärferem Zusehen als eitel Schall und Rauch. Das riesige Aufgebot großer Historienbilder vermag uns über die Thatsache nicht hinwegzutäuschen, daß die französische Malerei ihre genialsten Vertreter durch den Tod verloren hat und daß sich unter dem jüngeren Nachwuchs viel Talente befinden, aber kein Genie, das sich zum Träger einer neuen künstlerischen Bewegung qualificirt. Auch die besten Leistungen der englischen Kunst, die übrigens niemals einen großen Stil gefunden hat, fallen nicht in die letztverflossenen vier Jahre. Wenn uns trotz-

dem die englische Kunst als eine völlig neue Erscheinung entgegentrat, so ist das nicht ihrer neuesten Produktion zu danken, sondern nur dem Umstande, daß noch niemals, weder 1873 in Wien, noch in den Londoner Jahresausstellungen, eine so auserlesene Zahl von Gemälden, die meist dem Privatbesitze entstammten, beisammen war. Keine zweite Ausstellung auf dem Marsfelde ist mit solchem Raffinement zusammengestellt und arrangirt, wie die englische. Indem der Prinz von Wales an die Spitze der englischen Ausstellungskommission trat, gab er damit seinen Sympathieen für Frankreich einen demonstrativen Ausdruck. Frankreich beeilte sich, denselben dadurch zu erwiedern, daß es England die vornehmsten Plätze des Ausstellungsgebäudes auf dem Marsfelde, die ganze rechte Hälfte der Ehrengalerie und überdies so viel Platz einräumte, wie die übrigen Nationen insgesammt einnehmen. England hat sich diesen Vortheil zu Nutze gemacht, und eine Ausstellung zu Stande gebracht, die von langer Hand und mit der größten Sorgfalt, selbst mit strenger Kritik vorbereitet, die französische in den Schatten stellte. Durch diese Ausstellung hat England zum ersten Male in einem imponirenden Gesammtbilde die gewaltigen Fortschritte gezeigt, die seine Industrie in dem letzten Jahrzehnt gemacht. Wir sehen mit Staunen ein riesiges Stück Arbeit, das sich so ziemlich im Stillen vollzogen — denn Englands Kunstindustrie hat um ihrer hohen Preise willen bislang noch keine dominirende Stellung auf dem Weltmarkt gewonnen, — wir stehen einer Industrie gegenüber, die alles umfaßt, was andere Nationen erfunden oder was sie Originelles gehabt. Auf zwei wichtigen Gebieten, auf dem der Glasindustrie und der Keramik, hat England die französische Industrie geschlagen, auf vielen anderen Gebieten ist England ihr ebenbürtig geworden oder in gefährliche Nähe gerückt. Mit einem Worte: die bisherige Alleinherrschaft der französischen Kunstindustrie ist gebrochen. Das ist das wichtigste Ergebniß der Pariser Weltausstellung, ein Ergebniß, welches die Franzosen selbst, die auf ihren Lorbeeren ausruhen zu können glaubten, am wenigsten vermuthet haben.

Mit den Ausstellungsbauten, insbesondere mit dem vielberufenen Trocaderopalast, haben sie ein entschiedenes Fiasco gemacht. Das äußere Arrangement der Ausstellung war, soweit es den Franzosen zur Last fiel, mit einer geradezu beleidigenden Nonchalance getroffen worden. Wasser und frisches Grün, die ersten Lebensdingungen für den Wanderer in der Wüste des Marsfeldes und des Trocadero's, fehlten so gut wie ganz, und in der dekorativen Ausstattung ihrer eigenen Abtheilungen sind die geschicktesten Komödianten der Welt selbst von den verachteten Deutschen und von diesen am meisten geschlagen worden.

Wenn der Löwenantheil an dem ersten Siege über Frankreichs Industrie England gebührt, so darf in zweiter Linie Oesterreich den Ruhm beanspruchen, Frankreich in verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes überflügelt zu haben. Das Urtheil über den soliden, weil auf rationeller Basis begründeten Aufschwung, den Oesterreichs Kunstindustrie seit der Wiener Weltausstellung genommen, würde noch günstiger ausfallen, wenn das Bild, welches uns die österreichische Abtheilung entrollt, ein vielseitigeres und umfassenderes gewesen wäre. Einige wichtige Zweige der österreichischen Industrie, z. B. die Möbelfabrikation, waren schwach vertreten, und auch sonst war die Betheiligung keine allzu rege. Endlich that das unvortheilhafte Arrangement der österreichischen Ausstellung und der Mangel an Licht ihrer Gesammtwirkung erheblichen Abbruch. Aber trotzdem ließ sich deutlich erkennen, daß der bildende und veredelnde Einfluß des österreichischen Museums und das präcise Zusammenwirken der Fachschulen überall die erfreulichsten Resultate ge-

zeitigt haben. Sie zeigten sich auf der Ausstellung besonders in der Lederwaaren-, Spitzen- und Glasindustrie und in den Drechslerarbeiten.

Die Kunst Oesterreich-Ungarns konnte naturgemäß kein so harmonisches Bild entrollen. Sie war dagegen desto vielseitiger und reicher an verschiedenartigen künstlerischen



Thonvase von Minton & Co. in Stoke upon Trent.

Grund olivengrün mit silbernen und goldenen Ornamenten, pâte-sur-pâte, Malerei von Solon.

Individualitäten als die jedes anderen Landes. Von dem heimischen Stamm, der immer noch fest in der Wiener Akademie wurzelt, haben sich Ausläufer in alle Welt verzweigt. Keine zweite Künstlerschaft hat eine so starke Aneignungsfähigkeit für die Eigenarten und den künstlerischen Stil fremder Nationen an den Tag gelegt. Trotzdem ist aber die Kunst Oesterreich-Ungarns ebenso reich an originalen Talenten, an self-made men, die ihre Kraft aus dem nationalen Boden gesogen haben. Neben Männern, die aus den Schulen

von Brüssel und Antwerpen, München und Düsseldorf hervorgegangen sind oder die den Einfluß der französischen Kunstweise erfahren haben, begegnen wir Originalen, um nur zwei zu erwähnen, wie Matejko und v. Angeli.

Daß Oesterreich nach den reichen Erfahrungen der Wiener Weltausstellung und nach den systematischen Anstrengungen, welche unter der Aegide des Staates und unter Führung zahlreicher, theoretisch und praktisch thätiger Lehrer auf die Pflege des Kunstgewerbes gerichtet waren, einen merklichen Aufschwung nehmen würde, war vorauszusehen. Völlig überraschend und unerwartet kamen hingegen die eminenten Fortschritte, welche die japanische Industrie über Wien hinaus gemacht hat. Es ließen sich 1873 und später gewichtige Stimmen vernehmen, welche der japanischen Industrie aus ihrer Berührung mit der europäischen Unheil weissagten, welche bereits gewisse Anzeichen des Verfalls erkennen wollten. Diese Stimmen sind durch die japanische Ausstellung auf dem Marsfelde, welche die Wiener ganz und gar in den Schatten stellte, glänzend widerlegt worden. Die Wiener Ausstellung wurde der Initiative und dem Zusammenwirken von Privatindustriellen verdankt; an die Spitze der Pariser hat sich die japanische Staatsregierung gestellt, welche nicht bloß die Mittel dazu hergab, sondern auch für eine ebenso glänzende wie systematische Repräsentation ihres Kunstgewerbes sorgte. Aus diesen Gründen läßt sich nun freilich nicht entscheiden, ob die japanische Industrie innerhalb eines Zeitraums von vier Jahren solche Fortschritte gemacht hat, wie sie uns namentlich in der Bronzetechnik entgegentreten, oder ob nur der erhöhte Glanz und das bei der Auswahl des Besten beobachtete Raffinement den Gesammteindruck so bedeutend über das frühere Niveau erheben. An der Thatsache aber, daß die japanische Industrie ihre Originalität nach wie vor bewahrt hat und, unbeirrt von europäischen Einflüssen, nach den alten Prinzipien weiterarbeitet, läßt sich jedenfalls nicht rütteln.

Bei der Abnormität ihrer Preise wird die englische Kunstindustrie in praxi der französischen vor der Hand nicht so gefährlich werden wie die belgische, die fast schon auf allen Gebieten erfolgreich mit ihr rivalisirt. Besondere originelle Züge vermissen wir freilich in ihr. Sie ist völlig aus der französischen erwachsen, aber sie hat sich ziemlich frei gehalten von den Bizarrerieen und den crassen Ausschreitungen, die uns auf Schritt und Tritt in den französischen Galerien verletzen. Ein ungemein vortheilhaftes Arrangement, das zum Theil auf dem Prinzip der Placirung des Gleichartigen in geschlossene, einheitlich dekorirte Zimmern beruht, hat auch viel dazu beigetragen, die belgische Ausstellung in ein vortheilhafteres Licht zu setzen als die französische. Viel unabhängiger als die Industrie ist die belgische Kunst. Sie ist freilich längst von der dominirenden Höhe herabgestiegen, die sie in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts eingenommen. Wauters und die beiden de Vriendt sind kaum schwache Echo's von Gallait, de Bièfve und Leys. Aber sie stehen doch im bewußten Gegensatz zur modernen französischen Schule auf dem Boden der heimischen Tradition, ebenso wie Belgiens beste Genremaler Willems und Madou. Stevens, der diesen beiden freilich noch überlegen ist, ist so spezifisch pariserisch, daß er kaum noch zur belgischen Kunst zu rechnen ist. In Verlat besitzt dieselbe ihr originellstes Talent, das sich erst jetzt zu seiner vollen Blüthe entfaltet hat.

Während die italienische Malerei mit wenigen Ausnahmen unter dem fascinirenden Banne Frankreichs steht, folgt die Plastik und die Kunstindustrie, die kaum von einander zu trennen sind, nach wie vor einem nationalen Zuge. Auf dem Gebiete des Schmucks und der Dekoration jeglicher Art dominirt die italienische Kunstindustrie wie früher. Einen



Anlauf, höhere Zweige zu kultiviren, die über das Gebiet der Quincaillerie hinauswachsen, hat sie nicht genommen. Salviati's Glas- und die römischen Marmormosaiken haben schon in Wien ihre verdiente Würdigung erfahren.

Die übrigen Länder Europas spielen sowohl auf dem Gebiete der Kunst als auf dem der Kunstindustrie eine untergeordnete Rolle. Einige von ihnen, wie Dänemark, Rußland und die Schweiz, treten zwar mit gewissen Spezialitäten auf den Weltmarkt, die zum Theil aus nationalen Industrieen hervorgegangen oder auf Naturproducte gegründet sind; aber die Ausbildungsfähigkeit dieser Spezialitäten ist meist eine begrenzte. Viele haben ihre Höhe längst erreicht, viele sogar bereits überschritten. Was insbesondere Rußland anbetrifft, so ist für die Beurtheilung seiner Ausstellung der Krieg in Anschlag zu bringen, der viele Industrielle, besonders die nationalrussischen, fern gehalten hat. Die in Rußland ansässigen Deutschen waren so stark vertreten, daß sie fast die Majorität der Aussteller bildeten.

Die deutsche Industrie hat sich bekanntlich an der Weltausstellung nicht betheiligt. Seit dem Unkenrufe aus Philadelphia, der gerade dort um so weniger berechtigt war, als die dortige deutsche Ausstellung unter den obwaltenden Verhältnissen ein ganz falsches Bild von dem Stande des deutschen Kunstgewerbes gab, ist sie zum Aschenbrödel unter den Industrieen Europa's herabgesunken. Schon aus Wien war sie nicht mit sonderlichen Ehren heimgekehrt. Obwohl von Seiten der kunstgewerblichen Vereine und einzelner Staatsregierungen seither die redlichsten Anstrengungen gemacht worden sind, wagen wir nicht zu behaupten, daß das Urtheil, das man in Paris bei einer erfolgten Betheiligung über die deutsche Industrie gefällt hätte, günstiger ausgefallen sein würde. Es giebt ja immer noch einige Zweige, deren Kultur in Deutschland so hoch steht, daß kein anderes Land ihm gleichkommt; aber diese Zweige — es sind vornehmlich die Leinen- und Eisenindustrie, der Oel- und Buntdruck — gehören nicht in das Gebiet der Kunstindustrie, die uns hier allein beschäftigt. Die politischen Sorgen, welche die Centralregierung des deutschen Reiches bisher in Anspruch nahmen, sind jetzt schwerer als je zuvor geworden, und es wird aller Voraussicht nach noch eine geraume Zeit dauern, bis die preußische Staatsregierung eine so großartige Förderung der kunstgewerblichen Interessen in ihr Programm aufnehmen wird, wie sie Oesterreich in dem letzten Jahrzehnt gesehen. Die deutsche Kunst, deren Betheiligung noch in letzter Stunde unter den schwierigsten Verhältnissen ermöglicht wurde, hat ihre Mission mit Ehren vollendet. Es bot sich dabei noch Gelegenheit zu zeigen, daß die Deutschen wenigstens auf einem Gebiet, auf dem des dekorativen Geschmacks, alte Scharten ausgewetzt. Die Dekoration des deutschen Salons, die sich an die auf der letzten Münchener Kunstgewerbeausstellung gemachten Erfahrungen anschloß, war die glänzendste und stilvollste, welche man auf dem weiten Marsfelde zu sehen bekam.

Der Orient, der in Wien eine so hervorragende Rolle gespielt, ist in Paris ganz in den Hintergrund getreten. Mit dem Niedergang der politischen Macht gehen auch die nationalen Kulturen ihrem Untergange entgegen. Was uns in den Bazaren und Pavillons auf dem Trocadero geboten wurde, war fast ausnahmslos gewöhnliche Dutzendwaare, deren orientalische Provenienz obenein recht zweifelhaft war. Der Trödel, der dort zum Verkauf auslag, mochte zum größten Theile aus der Rue du Temple und ihrer Umgebung stammen. In der Galerie du travail, wo die kleinen Industrieen ihre Sitze aufgeschlagen hatten, wurden emsig die niedlichen Sächelchen bemalt, emaillirt und ver-

goldet, die später auf dem Trocadero von Marokkanern und Tunesen in ihrer Nationaltracht feilgeboten wurden.

Von der bedeutenden Rolle, die Japan in Paris gespielt, haben wir schon gesprochen. Neben ihm wußte von den asiatischen Ländern nur noch Indien die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Der Prinz von Wales hatte die kostbaren Gaben ausgestellt, welche ihm auf seiner Reise durch Indien 1875—1876 von den Städten und Vasallenfürsten überreicht worden waren. Sie bildeten ein reiches wohlassortirtes Museum, das uns einen vollständigen Ueberblick über die mannigfaltigen Zweige der auf uralten Traditionen fußenden Kunstindustrie Indiens gewährte. Troß der großen Anstrengungen und der nicht geringen Kosten, welche China auf die äußere Repräsentation und Dekoration verwendet hatte, gelang es dem Reiche der Mitte nicht, die Thatsache einer völligen Stagnation seines Kunstgewerbes zu verbergen.

Porzellan, Fayence und Glas vertreten die glänzendste Seite der englischen Kunstindustrie. Hier zeigt sich die enorme Aneignungsfähigkeit und Findigkeit des englischen Geistes am universellsten. Es giebt absolut nichts mehr, keinen Stil, keine Manier und keine Unmanier, keine Fabrikationsmethode, die unversucht geblieben ist. In der Imitation des alten venetianischen Glases wetteifern die Engländer mit Salviati, in der Imitation von Edelmetallen in Glas mit Candiani in Venedig, im Genre Palissy mit Barbizet, in großen Porzellanvasen und in dem Pâte-sur-pâte-Porzellan mit der Sèvresmanufaktur, und fast überall sind ihre Bemühungen vom besten Erfolge gekrönt.

Die Potteries von Staffordshire, insbesondere Wedgwood und die Mintons, haben nach wie vor die Führung auf dem weiten Gebiete der Faiencen. Seit es den Mintons gelungen ist, den besten Porzellanmaler der Sèvresfabriken, Mr. Solon, der während des deutsch-französischen Krieges nach England ging, dauernd an sich zu fesseln, haben sie insbesondere die französische Pâte-sur-pâte-Malerei bei weitem überflügelt. Vasen, wie z. B. die etwa drei Fuß hohe olivengrüne, welche das Prachtstück der Ausstellung der Mintons bildete (S. 17), gehen aus Sèvres nicht mehr hervor. Voll und scharf, wie aus der durchsichtigen weißen Fläche herausgeschliffen, heben sich die zierlichen, mit unvergleichlicher Grazie gezeichneten Figürchen aus dem farbigen Grunde ab, ohne daß die Grundfarbe des Gefäßes in das Weiße der aufgetragenen Malerei hinübergeflossen ist, aber auch ohne daß die ungemein zarten Umrisse der Figuren hart und eckig geworden sind. An diesen beiden Fehlern leiden selbst die Musterexemplare, die aus den letzten Jahren in dem neuen Museum in Sèvres ausgestellt sind. Ebenso ist es den Mintons geglückt, dem berühmten bleu de Sèvres sehr nahe zu kommen.

Leider werden diese verschiedenen Imitationsversuche nicht immer von einem guten Geschmack geleitet. Mit den Fabrikationsmethoden werden zugleich auch die Formen nachgeahmt, und auch darin sucht der Engländer seine Vorbilder bis in ihre schlimmsten Extravaganzen zu übertreffen. So sehen wir z. B. an den Henkeln einer kobaltblauen, mit bronzenen Trophäen geschmückten Porzellanvase, die aus den Fabriken der Mintons stammt, zwei ebenfalls in Bronze gegossene römische Krieger in vollster Waffenrüstung gefesselt, welche alle Kräfte anspannen, um ihre Ketten zu brechen; auf dem Deckel ächzt der gefesselte Prometheus unter den Schnabelhieben des olympischen Adlers und um den Fuß des auch sonst noch reich mit Gold verzierten Gefäßes ringelt sich eine silberne Schlange.

Sonst haben die Mintons keine neuen Spezialitäten in das Gebiet ihrer Imitationen

hineingezogen: sie bilden mit alter, schon in Wien bewunderter Virtuosität und mit dem feinsten Verständniß für die charakteristischen Farben indische und persische Faiencen, italienische Majoliken, Palissy und die gelblichen Henri-Deux-Gefäße nach, die um der Seltenheit der Originale willen auch in der Imitation das Entzücken aller Fayencensammler bilden.

Obwohl den Mintons für ihre Majoliken in italienischer Manier und für ihre bemalten Teller ausgezeichnete Künstler zur Hand sind, welche die Grazie eines Watteau und eines Boucher ebenso treu und charakteristisch wiederzugeben wissen wie den kecken Humor eines Teniers und die keusche Anmuth eines modernen englischen Malers, so übertrifft sie dennoch an Größe und Selbstständigkeit der Auffassung Mr. Allen, der für Wedgwood Majoliken malt, welche an die besten der unter dem Einflusse des raffaelischen Stiles stehenden italienischen Muster erinnern. Die Spezialität Wedgwood's, die aus mattgefärbter Biscuit-(Jaspis-)Masse hergestellten Vasen mit weißen Reliefs, erfreut sich nach wie vor eines liebevollen Kultus. Man findet sie vornehmlich in vier Farben: in schwarz, olivengrün, hellblau und lichtgrau. Als Muster dienen ausschließlich antike Gefäße, griechische und etruskische, und besonders ist es die Portlandvase, diese pièce de résistance aller englischen Fayence- und Glaswaarenfabrikanten, die in den verschiedensten Farben nachgebildet wird. Neuerungen hat man auch hier nicht versucht, obwohl sie, namentlich in der süßlichen und eleganten, an das premier Empire erinnernden Formengebung und Zeichnung der meisten Figuren nachgerade wünschenswerth wären. Man hat nur versucht, die Jaspismasse auch für dekorative Zwecke zu verwenden, indem man die einzelnen Felder eines eichenen Schranks mit Glasthüren mit hellblauen Platten belegte, aus denen sich weiße Basreliefs mit Scenen aus Chaucer, Milton und Shakespeare heben, welche C. Toft mit Grazie und Lebendigkeit modellirt hat. Es läßt sich indessen nicht leugnen, daß diese zahme Dekorationsmanier in einer Zeit, wo die ungebrochene Farbe von allen Seiten wieder in ihr Recht eingesetzt wird, einen sehr altväterischen Eindruck macht. Ueber diese subtile Technik tragen die bemalten und emaillirten Fliesen, die zu großen Gemälden zusammengesetzt werden, den Sieg davon. Minton, Holkins u. Co., deren Fabrik sich ebenfalls in Stoke-upon-Trent befindet, beschäftigen sich ausschließlich mit der Herstellung solcher Fliesen für Fußböden und Wandbekleidungen, glasirte und unglasirte, mit Reliefs und enkaustischen Malereien. Die Annexionslust der Engländer hat bei der Wahl der Vorlagen für Gemälde, die aus solchen Fliesen zusammengesetzt sind, sogar deutsche Motive nicht verschmäht. So sieht man in der Ausstellung der zuletzt genannten Fabrik eine Verkleidung für die Wand über einem Kamin mit der Knaus'schen Madonna, die in großem Maaßstabe auf den weißen Grund in einem schönen, goldbraunen Tone aufgetragen ist.

Doch sind diese Thongemälde trotz ihrer großen Ausdehnung immer noch bescheidene Spielereien gegen die ungeheuerlichen Leistungen der Franzosen auf diesem Gebiete. An einer der äußeren Wände der Kunsthalle ist, um zugleich seine Wetterfestigkeit zu erproben, ein kolossales, etwa zwölf Fuß hohes und fünfunddreißig Fuß breites Gemälde angebracht, das aus ca. 1500 Platten zusammengesetzt ist. Es stellt eine Jagd in natürlichen Farben dar, sehr bunt, aber von einer Farbenpracht und -tiefe, die von den Engländern noch nicht erzielt worden sind. Die Verfertiger dieses Monstrums heißen Groll und Mortereau.

Damit sind wir in das Gebiet der Monstrositäten gerathen, die auch innerhalb der englischen Porzellan- und Fayenceindustrie recht reichlich gediehen sind. Was die österreichische Kunstindustrie und auch zum größeren Theil die italienische vor den übrigen

auszeichnet: der Geschmack, und was in beiden so zu sagen als Grundton anklingt: die Grazie, scheint der englischen ganz zu fehlen. Wenn trotzdem überwiegend das Gute getroffen ist, wenn trotzdem aller Orten das Graziöse und das Gefällige unserem Auge schmeichelt, so erscheint das nicht als das Produkt eines bewußt schaffenden Geistes, sondern es ergiebt sich vielmehr als das Resultat einer intelligenten und rührigen Nachahmungslust, die alles Erreichbare in den Kreis ihrer Thätigkeit zieht, das Schöne wie das Groteske, das klassisch Einfache wie das Bizarre, das Elegante wie das Schwerfällige und Plumpe. Schon auf der Wiener Weltausstellung wurde mit Recht Klage geführt über die Bizarrerieen der englischen Porzellanmaler und Modelleure. Die Pariser Ausstellung hat wieder reichliches Material für die chamber of horrors geliefert. So sehen wir z. B. in der Wedgwoodausstellung, die verhältnißmäßig noch den reinsten Geschmack repräsentirt, ein Porzellanservice, auf dessen Teller der Maler herbstlich gefärbte Blätter wirr gestreut hat, gelbe, häßliche Blätter, die verschrumpft und zusammengerollt sind, als hätte sich eine Raupe oder ein anderes häßliches Gewürm darin verkrochen. Bei Daniell and Son, einer der renommirtesten Firmen, sieht man einen weißen Teller, der mit einem vergoldeten Randstrich eingefaßt ist, über den ein plastisch dargestellter Erdbeerenstrauch in Naturfarbe hinauswächst. Ein anmuthiges Pendant dazu bildet ein Saucenlöffel, dessen Kelle im Innern ganz dicht mit grünen Blättern bemalt ist. Ein Trinkservice der Campbell Brick and Tile Company aus Elfenbeinporzellan, auf dem wir die Hauptfiguren und die Noten der beliebtesten Melodieen aus „La fille de Madame Angot“ sehen, fällt neben solchen Ungeheuerlichkeiten nicht weiter auf.

Die Royal Porcelain Works in Worcester haben sich neben dem weiteren Kultus ihres Elfenbeinporzellans, das übrigens von Wedgwood und andern in gleicher Güte fabrizirt wird, auf japanische Imitationen gelegt. Die Plumpheit der Formen haben sie glücklich erreicht, aber nicht die bestrickende Grazie der goldenen Ornamente, die sich auf den Originalen mit dem gelblichen Grundton der Gefäße zu einer entzückenden Harmonie vereinigen.

Noch ungeheuerlicher als die Verirrungen der Porzellanmaler sind die der Terrakottawaarenfabrikanten, die ihr Material zu den seltsamsten Experimenten mißbrauchen. Das Kolossale hat für sie den größten Reiz. Der eine stellt eine mächtige sechs Fuß hohe Fontaine aus, welche von einer Satyrherme getragen wird, um die sich zwei nackte Knaben herumjagen. Doulton und Co. haben den Garten, der sich im Pavillon des Prinzen von Wales befindet, mit einer andern spiralförmig gewundenen Fontaine geschmückt, die sechs Fuß hoch ist und sechs Fuß im Durchmesser zählt. Zwei und zwanzig Scenen aus der heiligen Schrift, die in irgend einer Beziehung zum Wasser stehen, z. B. Elieser und Rebekka am Brunnen, Christus und die Samariterin, sind an dieser Riesenfontaine, welche aus einer von den Doultons komponirten, eigenartigen Steingutmasse besteht, angebracht.

Der Naturalismus, der für die dekorative Kunst der Engländer charakteristisch ist, verläßt sie merkwürdigerweise bei der Nachbildung von Thieren, welche die Terrakotten- und Majolikenfabrikanten sehr beschäftigt. Da sahen wir eine Gruppe von drei kolossalen bengalischen Tigern, einen Affen, der auf einer Schildkröte reitet, Störche, Hunde aller Racen und andere Thierfiguren in Lebensgröße, denen aber so sehr jegliche Lebenswahrheit mangelt, daß sie wie ausgestopfte Bälge aussehen. Es fehlt auch nicht an thönernen Stühlen und Sesseln, in deren Monotonie ein erfinderischer Kopf einige Abwechslung bringen zu müssen glaubte, indem er einen knieenden Neger schuf, der auf seinem Rücken ein Sitzkissen trägt.

Adolf Rosenberg.

Die Sammlung Oelzelt in Wien.



In den Sälen des Wiener Künstlerhauses strömen jetzt einheimische und fremde Kunstliebhaber zusammen, um Abschied zu nehmen von der daselbst ausgestellten Galerie Oelzelt, welcher der Hammer des Auktionators bald die Nägel in den Sarg schlagen wird, und Umschau zu halten unter den kostbaren Stücken, die sie für sich erobern möchten. Solch' eine Ausstellung erregt in dem platonischen Liebhaber, dem eine wohl gewählte und aufgestellte Bildersammlung nur als eine Summe von Kunstgenuß und nicht, wie den Kauflustigen, als ein Conglomerat zu machender Acquisitionen sich darstellt, immer wehmüthige Vergänglichkeitsbetrachtungen; wir wollen daher das Bild der Galerie Oelzelt nicht so festhalten, wie es jetzt im Künstlerhause erscheint, sondern ihre schon jetzt verstreuten Stücke im Geiste noch einmal in den Räumen versammeln, welche sie noch vor Kurzem in geschmackvoller Anordnung zierten.

Der verstorbene Baurath Anton Ritter von Oelzelt war einer jener seltenen Liebhaber, die ein aufrichtiges und tiefgehendes Kunstbedürfniß, ein angeborener richtiger Blick und eine von jeglicher Selbstüberschätzung freie Würdigung der Ansicht bewährter Kenner im Verein mit den erforderlichen Geldmitteln in den Stand setzen, werthvolle, ja kunstgeschichtlich wichtige Sammlungen anzulegen. Nicht mehr als ein Jahrzehnt hat er gebraucht, um seine Sammlung, die kein einziges mittelmäßiges Bild enthält und für die Geschichte der Wiener Kunst geradezu bedeutend ist, zusammenzustellen; allerdings war ihm dabei die für Wien allezeit beklagenswerthe Auflösung der Galerien Arthaber und Gsell, sowie der kleineren Sammlungen Galvagni, Eckmayer, Fellner, Bösch, Kolowrat und Kotzian zu Statten gekommen. In den prächtig dekorirten Räumen eines seiner großen Häuser am Schottenring war diese Galerie trefflich geordnet und aufgestellt; jedes Bild hing am rechten Platze und in richtigem Lichte, da schon beim Baue des Hauses auf die Kunstschätze, welche die Räume bergen sollten, Rücksicht genommen worden war. Wie sehr dieser Umstand die Wirkung der Bilder erhöhte, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; ein Eindruck, wie ihn der Gauermann-Salon — ein gediegen dekorirtes, mit acht Meisterwerken dieses Künstlers harmonisch geschmücktes Gemach — auch auf die nicht kunstverständigen Besucher hevorbrachte, ließe sich durch Nebeneinanderhängen derselben Bilder in einer öffentlichen Sammlung nicht erzielen. Auch die Deckenbilder Makart's werden eine besonders glückliche Stelle finden müssen, um die große Wirkung nicht einzubüßen, welche sie in dem Raume, für den sie komponirt worden waren, unbestreitbar ausgeübt haben.

Die Bedeutung der Galerie Oelzelt war eine doppelte. Einerseits enthielt sie eine für eine Privatsammlung ganz ungewöhnlich große Anzahl von Hauptwerken mehrerer der namhaftesten modernen Künstler; andererseits bot sie eine Vertretung der Wiener Schule, wie sie hinsichtlich der wichtigen Meister Danhauser, Waldmüller und Gauermann weder das Belvedere, noch die Akademie, noch irgend eine andere Sammlung aufweisen konnten. In Bezug auf die Wiener Kunst ist der Sammlung Oelzelt, wie sie sich jetzt im Künstlerhause präsentirt, bereits eine capitis diminutio maxima widerfahren. Der Sohn und Erbe des Gründers der Sammlung, den Familienverhältnisse nöthigen, dieselbe zu veräußern, hat nämlich, wie die Leser wissen, seiner Pietät und seinem Patriotismus in rühmlicher Weise dadurch Ausdruck gegeben, daß er unter dem Namen seines Vaters sechs erlesene Werke der Wiener Schule der kaiserlichen Gemälde-Galerie zum Geschenk machte. Diese Bilder sind heute bereits Anziehungspunkte in der der modernen Kunst gewidmeten Abtheilung des Belvedere, und ihr Kunstwerth tritt in ihrer Umgebung um so deutlicher hervor. In der That gehört die von reinstem

Schönheitsgefühl und innigster Empfindung durchströmte Komposition „Jakob und Rahel“, unsern Lesern in Jacoby's trefflichem Stich vor Jahren vorgeführt, zu den ansprechendsten Schöpfungen Führich's; die Pendants „Prasser“ und „Klostersuppe“, deren Stiche in vormärzlicher Zeit fast in allen Wiener Bürgerhäusern zu sehen waren, sind wohl die besten Arbeiten Danhauser's und zählen zu den populärsten Werken des Wiener Genre; Waldmüller's „Christbescheerung“ gehört zu jenen nicht allzu zahlreichen Bildern dieses hochbegabten und für Wien bahnbrechenden Meisters, in welchem Inhalt, Form und Farbe einander vollständig adäquat sind und an denen keinerlei Mangel den Genuß verkümmert; Gauermann's berühmte „Schmiede“ ist unseres Erachtens das bestgemalte Bild dieses Künstlers, und daß Defregger's „Letztes Aufgebot“ den Höhepunkt in dem bisherigen Schaffen des Tiroler Meisters bezeichnet, braucht nicht erst gesagt zu werden. So ist, um einen guten Ausdruck des altdeutschen Rechtes zu gebrauchen, das Besthaupt aus der nachgelassenen Oelzelt'schen Sammlung bereits der kaiserlichen Galerie zugefallen; allein was von Werken der Wiener Schule übrig geblieben, ist noch immer so bedeutend, daß die Erwerbung der in dieses Gebiet gehörigen Bilder für das Belvedere ein Herzenswunsch aller an der Entwickelung der vaterländischen Kunst Antheil nehmenden österreichischen Kunstkenner ist. Noch enthält die Galerie Oelzelt Amerling's „Orientalin“, ein äußerst populäres und für die Wiener Schule in koloristischer Beziehung gewissermaßen epochemachendes Bild; Danhauser's „Weinprobe“ und „Dorfpolitiker“ wären gar willkommene Ergänzungen des Werkes dieses Meisters im Belvedere, und Ranftl's „Großmutter,“ Eybel's „Bettler,“ sowie Fendi's „Kirchausgang“ sind hübsche Beispiele zur Entwickelungsgeschichte des Wiener Genre. Gauermann würde im Belvedere in erschöpfendster Weise vertreten sein, wenn zu dem bisherigen Bestande die Schätze des Oelzelt'schen Gauermann-Salons hinzukämen. Das ländliche Genre, welches dieser Künstler auf dem Untergrunde von wahr und ungeschminkt dargestellten Alpenlandschaften und im Verein mit meisterhaften Darstellungen der Thierwelt kultivirte, ist durch den „Dorfbrunnen“, dann durch die „Alpe“, den „Eintrieb in den Stall“ und die „Heimkehr von der Hirschjagd“ besonders ansprechend vorgeführt; das „Gewitter bei Zell am See“ besticht durch hohen landschaftlichen Reiz und unübertreffliche Naturwahrheit; die Thierstücke „Eber von Wölfen überfallen“, „Steinadler“ und „Verendender Hirsch“ zeigen die volle Meisterschaft des Künstlers auf diesem Gebiete. Namentlich der am Ufer eines felsumschlossenen Alpensee's zusammengebrochene Hirsch, welchen drei mächtige Adler gleich beutegierig und auf einander gleich eifersüchtig umstellt haben, um über ihn herzufallen, sowie er das brechende Auge geschlossen, möchten wir dem Belvedere erhalten sehen; ein Thierstück von so dramatischer, fast tragischer Gewalt und so intimer Innerlichkeit haben selbst die alten Meister dieses Faches nicht aufzuweisen; vor ihm muß sogar der elegische „Todte Schwan“ von Weenix im Haager Museum hinsichtlich der Kraft des Ausdruckes die Segel streichen. Auch Waldmüller ist noch durch neun Bilder verschiedener Epochen glänzend vertreten; die Sammlung Oelzelt wäre in Bezug auf diesen Meister so ziemlich erschöpfend, wenn sie ein Porträt und ein Landschaftsbild desselben enthielte. Die Genrebilder „Nach der Schule“ und „Der Christmorgen“ gehören zu den besten Leistungen des Künstlers auf diesem Gebiete, das er in so hervorragender Weise beherrschte; der „Taufschmaus“, der „Guckkastenmann“, die „Mangeljungfer“ und der „Brunnen in Taormina“ bezeichnen, nach Auffassung und Malweise, die Entwickelung Waldmüller's auf bemerkenswerthe Weise. Zwei große Blumenstücke bekunden, wie gewissenhaft der Künstler Naturstudien getrieben und wie sehr er der Farbe mächtig gewesen; diese reich und geschmackvoll arrangirten Bilder lassen ersehen, daß es nur vom Wollen Waldmüller's abgehangen hätte, es auf diesem Felde den größten alten Meistern gleich zu thun. Ein besonderes Interesse haben diese Stillleben auch deshalb, weil man ihnen das Studium der alten Holländer anmerkt, durch welches Waldmüller auf autodidaktischem Wege sich von der koloristischen Impotenz der Zeit seiner Lehrjahre geheilt hat.

Auch abgesehen von der Wiener Schule, ist die österreichische Kunst in der Galerie Oelzelt durch Hauptwerke vertreten. Die prächtigen fünf Bilder von Karl Markò aus der vormaligen Kotzian'schen Sammlung, sind hinsichtlich der auf's feinste ausgeführten, meist mytho-

logischen Staffage und der duftigen, koloristisch reizvollen Landschaft wahre Musterstücke dieses reichbegabten Künstlers, der sich von süßlicher Eleganz und geleckter, zu sehr in's Detail gehender Behandlung leider nicht hat losmachen können. Von Pettenkofen sind vier Bilder vorhanden, darunter der berühmte „Große ungarische Markt“ aus der Gsell'schen Galerie, welchen der Katalog des bekannten Kunsthändlers Kaeser, von dem die Auktion geleitet wird, nicht mit Unrecht als das reichste und vollendetste Bild des Künstlers bezeichnet. Dieses Hauptbild des Meisters wird an Virtuosität von dem „Kleinen ungarischen Markt“ fast noch überboten; es ist fabelhaft, welche Kraft der Stimmung mit wenigen Farbenflecken erzielt werden konnte und welches Leben in den winzigen Figürchen steckt. Daß solch' eine geniale Begabung seit Jahren feiert, daß Pettenkofen, wie er uns kürzlich in Paris allen Ernstes versicherte, wirklich glaubt, sich vorerst noch im Zeichnen üben zu müssen, ehe er wieder an's Malen gehe, kann den Kunstfreund nur mit tiefstem Bedauern erfüllen. Makart's Deckengemälde „Wein, Weib, Gesang“ und seine vier Deckenbilder „Die vier Tageszeiten“ sind von hohem koloristischen Reiz und glänzender dekorativer Wirkung. Es zeugt für das feine Verständniß des Gründers der Galerie, daß er Makart durch solche Arbeiten vertreten haben wollte, bei denen es vornehmlich auf die elementare, sinnliche Wirkung der Farbe ankommt und bei welchen, wegen der fixen Distanz ihrer Erscheinung, auf Durchbildung der Form und auf den Geist der Komposition geringeres Gewicht gelegt werden darf. Der „Lieblingspage“ Makart's, eine ziemlich ausgeführte kleine Skizze, ist koloristisch interessant. Für Matejko recht charakteristisch ist der „Alchymist“, ein figurenreiches Bild, das die scharfe Individualisirung der Köpfe, die lebendige Haltung der Gestalten und die prachtvolle Behandlung des Kostüms und Beiwerks aufweist, welche man an den Arbeiten des polnischen Künstlers gewöhnlich zu bewundern hat. Von den Münchener Oesterreichern ist Defregger, wie erwähnt, bereits in's Belvedere gewandert; Pausinger hat zu der Sammlung ein virtuos gemaltes Rudel Gemsen auf einer steilen Felswand und Kurzbauer die „Abgebrochene Brautwerbung“, eines seiner feinsten Genrebilder, beigesteuert. Von Robert Ruß finden wir die „Kirche in Eisenerz“, welcher der junge Künstler einen Theil seines raschen Erfolges zu danken hat; der in seiner Blüthezeit dahingeraffte hochbegabte Teutwart Schmitson ist durch ein virtuos gemaltes, lebensvolles Bild „Ochsentreiber in der Romagna“ repräsentirt.

Auf die ausländischen Künstler übergehend, von denen die Galerie Oelzelt Hauptwerke enthält, führen wir zunächst Oswald Achenbach an, welcher seinen „Strand bei Neapel“ (H. 100 — Br. 148 Cm.) unseres Erachtens in keinem seiner anderen Bilder überboten, ja kaum erreicht hat. Die große harmonische Linienführung, die treffliche Disposition der Objekte, die reizvoll kombinirten Lichteffekte des Mondes, dann eines von Fischern angefachten Feuers und des von Nebelwolken halb umhüllten feuerspeienden Berges im Hintergrunde, die poetische Gesammtwirkung endlich würden diesem Bilde in jeder Galerie moderner Meister eine Hauptanziehungskraft sichern. Von Andreas Achenbach finden wir die „Ueberschwemmte Mühlwehre“, ein sehr großes, kräftig durchgeführtes und energisch gestimmtes Paradestück dieses Virtuosen; ferner das wundervoll beleuchtete, in der Luftperspektive unübertreffliche Seebild „Scylla und Charybdis“; endlich eine große, wirkungsvolle Marine. Lessing's „Klosterbrand“, welchen Oelzelt der Arthaber'schen Sammlung entführt hatte, ist so bekannt, daß eine Erwähnung dieses Bildes genügt. Düsseldorf wird auch durch eine große, meisterhaft durchgeführte Landschaft aus dem bayerischen Hochgebirge von Leu, „Die Hals-Alm mit dem Mühlsturzhorn“ vertreten. Die „Spielenden Kinder“ von Knaus, ein der Natur abgelauschtes Dorfidyll, sowie seine „Kleine Zeichnerin“ geben, ohne gerade bedeutend zu sein, doch nach Stoff, Darstellung und Malweise einen zulänglichen Begriff von der Art des Meisters. Von dem als „deutscher Meissonier“ unseres Erachtens überschätzten Anton Seitz ist der „Schützenkönig“, ein figurenreiches, virtuos gemaltes Bild, vorhanden. Die Schweiz ist glänzend vertreten. Zunächst durch Calame, dessen „Sturm im Walde“ an Großartigkeit der Auffassung und Kraft der Durchführung wenige Nebenbuhler in dem Werke des Meisters zählt; das riesige Bild (H. 152 — Br. 216 Cm.) ist den „Eichen im Sturm am Vierwaldstättersee“, der bekannten Zierde des Leipziger Museums, mehr als ebenbürtig. Die „Viehheerde“ von Koller,

ein treffliches Bild, würde eine größere Anziehungskraft ausüben, wenn nicht die gleich zu erwähnenden Troyon's gefährliche Nachbarn wären. Vautier endlich hat zwei auf das Feinste und Sorgfältigste durchgebildete Genredarstellungen beigesteuert: „Sonntag Nachmittag“ und die „Trauerbotschaft“; das erstere wirkt durch naive Auffassung und köstlichen Humor nicht minder, als das letztere durch ergreifenden Ausdruck und psychologische Beseelung der Figuren.

An wirklich bedeutenden französischen Bildern ist außerhalb ihres Vaterlandes nicht bald eine Privatsammlung so reich gewesen, wie die Galerie Oelzelt; um so prächtige vier Diaz beisammen zu finden, muß man aber selbst in Paris lange herumwandern. Die „Waldlandschaft“, die „Schlafenden Nymphen“, die „Favoritin“ und die „Nymphen mit Amoretten“ erschöpfen beinahe das Stoffgebiet des in Bordeaux geborenen romantischen Hidalgo's Diaz de la Peña, welchen die Franzosen mit Stolz zu den Ihrigen zählen; die spielende, mit dem Pinsel zeichnende, alle Contouren verschmelzende, jede Form in Farbe tauchende und aus derselben herausmodellirende Malweise, die dem Künstler in seiner guten Zeit zu Gebote stand, bis sie zuletzt in Manierirtheit ausartete, finden wir in den erwähnten Bildern reizend ausgeprägt. Auch Troyon wird kaum in einer französischen Privatsammlung sich so präsentiren, wie bei Oelzelt; daß die Luxembourg-Galerie nur ein einziges, noch dazu von der Mutter des Künstlers geschenktes Bild dieses Koryphäen der modernen französischen Kunst besitzt, klingt fast unglaublich. Oelzelt's große Sturmlandschaft (H. 132 — Br. 196 Cm.) gehört zu den allerbesten Leistungen Troyon's auf landschaftlichem Gebiete; eine solche Kraft der Stimmung und eine solche Vollendung der Ausführung hat er nicht allzu oft wieder erreicht. Ebenso muß man die zwei lebensgroßen zusammengekoppelten Jagdhunde (H. 98 — Br. 132 Cm.) den bedeutendsten Thierstücken des Künstlers beizählen; die tiefe anatomische und psychologische Kenntniß dieser edlen Thiere ist an dem Bilde ebenso bewunderungswürdig wie die Leuchtkraft und das Leben der Farbe. Auch die übrigen drei Thierstücke Troyon's, Kühe und Schafe in landschaftlicher Umgebung, sind ganz vorzügliche Bilder, welche jeder Sammlung zur Zierde gereichen würden. Von den Franzosen ist noch Guillemin zu nennen, den ein trefflich gemaltes bäuerliches Genrebild aus dem Baskenländchen vertritt, und Boutibonne mit einer seiner früher so beliebten Darstellungen aus dem beau monde: „Eislaufen im Bois de Boulogne“, ferner Isabey, von welchem wir eine virtuos gemalte Marine und ein wirkungsvolles Kircheninterieur finden, dann C. Roqueplan, dessen „Normännische Bäuerin“ ganz tüchtig durchgeführt ist, schließlich Felix Ziem, der eine seiner oft wiederholten Ansichten von Constantinopel in brillanter Factur beigesteuert hat. — Von belgischen Malern ist Madou, der berühmte Feinmaler, mit einem humorvollen, sorgfältigst ausgeführten Genrebild „Die Extra-Flasche“ vertreten, dann die trefflichen Thiermaler Verboeckhoven und Verlat mit ausgezeichneten Proben ihrer sattsam bekannten Leistungsfähigkeit, schließlich Willems mit der aus der Sammlung Eckmayer stammenden „Reconvalescentin“, einem der feinsten Genrebilder des Meisters, das durch seinen intimen Reiz und die kühle, auf einem silbergrauen Gesammtton hinstrebende Harmonie der Farbe an Terburg gemahnt. Antonio Rotta in Venedig, das Haupt der modernen italienischen Genremalerei, steht mit drei Bildern ein, von denen die große, figurenreiche „Kahnfahrt bei Venedig“ (H. 108 — Br. 172 Cm.) eines der bekanntesten Werke des Meisters ist. An Farbenreiz und Virtuosität der Durchführung steht es auch obenan; wir für unseren Theil aber ziehen seine kleinen, mit außerordentlicher, geradezu drastischer Charakteristik gemalten Schilderungen aus dem Leben der kleinen Leute vor. Den Flickschuster, welcher im „Niente da fare“, mit der tiefernsten Miene eines berühmten Klinikers über einen geplatzten Schuh vor der bekümmerten armen Eigenthümerin die letale Diagnose ausspricht, hätte Dickens nicht humoristischer erfinnen können; das oft wiederholte Motiv des Trunkenboldes, der von Weib und Kind aus dem Wirthshause gezerrt werden muß, ist unseres Erinnerns mit so packender Charakteristik und ergreifender Stimmung noch von Niemanden dargestellt worden, wie von Rotta in seinem Bilde: „Aus der Osteria.“

Daß wir in der vorstehenden Beschreibung kaum ein halbes Dutzend Bilder der Sammlung wegen geringerer Relevanz übergehen durften, mag einen Begriff von dem Kunstwerthe derselben geben. Wohin die Perlen alle rollen, wenn einmal die Schnur gelöst sein wird,

steht dahin; wie die Verhältnisse in Wien heute liegen, ist leider nicht anzunehmen, daß viele Bilder bei uns bleiben. Hoffen wir zum Mindesten, daß die Meisterwerke der österreichischen und speciell der Wiener Kunst nicht in's Ausland wandern, sondern unseren öffentlichen Sammlungen eingereiht werden, welche in dieser Beziehung der Vervollständigung gar sehr bedürftig sind. Heutzutage giebt es, mit Ausnahme der Galerie Bühlmayer in Oesterreich keine Privatsammlung mehr, aus welcher zur Vertretung der einheimischen Kunst so mannigfaltige und erlesene Werke für das Belvedere und die Akademie erworben werden könnten, wie aus der Sammlung Oelzelt.

Wien. **Oskar Berggruen.**

Kunstliteratur.

Histoire Générale de la Tapisserie dans les différents pays de l'Europe depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Texte par M.M. Jules Guiffrey, Eugène Müntz et Alexandre Pinchart. Illustrations executées sous la direction de M. Léon Vidal. Paris, Société anonyme de publications périodiques. 1878. Fol. Livr. 1—3.

Von allen dekorativen Künsten der prachtliebenden Renaissance ist die von ihr mit so besonderer Vorliebe gepflegte Kunstweberei wohl diejenige, deren Anfänge, Entwicklung und Blüthe noch am wenigsten den Gegenstand kritischer Forschung, technischer Erläuterung und ästhetischer Würdigung gebildet haben. Ein Werk, das, nach dem Gebotenen zu schließen, diese Aufgabe unverrückt im Auge behält, hat schon deßhalb ein wahres Anrecht au das Interesse aller Kunstfreunde. Wir glauben dieß nicht besser beweisen zu können, als indem wir die Leser dieser Blätter in Stand setzen, die kritische Gewissenhaftigkeit, die strenge Methode, den Quellenreichthum der drei Verfasser selbst zu beurtheilen durch gedrängte Auszüge aus den drei ersten Heften der drei Abtheilungen des Werkes*).

Das Ganze wird nämlich in drei selbständigen Abtheilungen publicirt, von denen die erste den niederländischen, die zweite den französischen, die dritte den italienischen, deutschen und anderen Fabriken gewidmet ist. Die drei Abtheilungen erscheinen gleichzeitig in Lieferungen zu je 16 Seiten Text und vier photoglyptischen, zum Theil farbigen, durch Photochromie hergestellten Tafeln, welche die kostbarsten und seltensten Wandteppiche darstellen. Auch der Text ist mit Teppichornamenten, Monogrammen, charakteristischen Vignetten u. dergl. auf's reichste ausgestattet. Die 25. (Schluß)-Lieferung wird ausführliche Namen- und Sachregister bringen.

Ueberlassen wir uns nun zuerst der Führung J. Guiffrey's, welcher den französischen Theil bearbeitet. Zu Beginn des Mittelalters kennen die Urkunden drei Gattungen von Webern (tapissiers). Die tapissiers sarrazinois scheinen nach den vorhandenen Beschreibungen orientalische Muster in einer den Teppichen von Smyrna ähnlichen Art, mit sammtartig haariger Oberfläche, gearbeitet zu haben. Neben ihnen erscheinen tapissiers nostrez, welche höchst wahrscheinlich nur Wollstoffe erzeugten, Sarschweberei trieben oder grobe Tücher, halb aus Leinen-, halb aus Wollfäden webten. Endlich werden tapissiers de haute lisse genannt, jedoch nicht vor dem J. 1302. Dieser Thatsache gegenüber dürfte es kaum mehr gestattet sein, die alte Fabel nachzubeten, als hätten einige Frauenklöster dies- und jenseits des Rheines schon im elften, ja sogar im zehnten Jahrhunderte förmliche Tapetenfabriken betrieben. Daß man damals schon die Wände behangen, soll nicht in Zweifel gezogen werden, jedoch kamen zu diesem Zweck wohl nur durchwirkte, bestickte Stoffe oder durch aufgenähte Figuren gezierte Tücher in Verwendung. Ueberhaupt nöthigt die so häufig vorkommende uneigentliche Anwendung des Ausdrucks „tapisserie" zu großer Vorsicht. Wir begreifen daher vollends, daß Guiffrey nicht ansteht, den um diesen Gegenstand gewiß hochverdienten Jubinal darüber

*) Die 4. bis 6. Lieferung, welche uns erst nach Abschluß dieses Aufsatzes zugekommen sind, behalten wir einer späteren Besprechung vor.

zur Rede zu stellen, daß er immer und immer von einer **tapisserie de Bayeux** sprechen konnte, während ihn doch der Augenschein belehrte, daß diese höchst merkwürdige Schilderung der Eroberung Englands durch die Normannen kein Gewebe, sondern Plattstickerei auf Leinwand ist. — Von den angeführten drei Klassen von Webern mußten unseren Forscher die tapissiers **de haute lisse**, die Kunstweber im eigentlichen Sinne des Wortes, selbstverständlich am meisten beschäftigen.

Wie uns die dritte Lieferung des Werkes lehrt, lassen sich in Arras Stühle für **haute lisse** erst im letzten Dritttheil des 14. Jahrh. nachweisen. Es ist sonach die Frage gestattet, ob die Tapeten (um die tapisseries de **haute lisse** kurzweg stets so zu bezeichnen) etwa gar nicht in Arras, wohl aber in Paris erfunden sind? Eine entscheidende Antwort auf diese wichtige Frage läßt sich nur durch irgend einen glücklichen archivalischen Fund erhoffen; vorderhand beansprucht Guiffrey bloß, den Pariser Arbeiter für denjenigen halten zu dürfen, der am frühesten die Kunstweberei betrieben.

Solcher Ueberraschungen, solcher Bedenken, die eben die Lückenhaftigkeit unserer bisherigen Spezialkenntnisse aufdecken, regt das erste Kapitel noch mehrere an. Ist es z. B. nicht geradezu räthselhaft, daß das ganze Mittelalter nicht einmal den Ausdruck **tapisseries de basse lisse** zu kennen scheint, während solcher Teppiche doch genug verfertigt werden mußten, um von den andern, den **tapisseries de haute lisse** überhaupt sprechen zu können? Allein das Räthsel besteht: jene lassen sich erst Ende des 16. Jahrh. belegen, während diese schon 1302 nachweisbar sind. Wie läßt es sich ferner erklären, daß die reiche Residenz der Herzoge von Burgund, Arras, dieses Rom der Tapetenwirkerei, zur Feier einer festlichen Gelegenheit, 1325, in Paris Tapeten bestellt? Soll man annehmen, daß die einheimischen Weber schon damals dem höfischen und städtischen Luxus nicht zu genügen vermochten, oder gar die Vermuthung wagen, daß damals Arras überhaupt Kunstteppiche nicht zu verfertigen vermochte?

Die italienische Teppichweberei, der die zweite Lieferung unseres Werkes gewidmet ist, kann sich weitaus keines so nationalen Wachsthums rühmen, wie die französische. Bei aller von jedem Kunstfreunde rückhaltslos getheilten Vorliebe für die gesegneten Gauen Hesperiens, kann der gründliche Kenner des Landes, Eugène Müntz, den italienischen Webern keine hervorragendere als die dritte Stelle in der Geschichte der Teppichweberei anweisen: nach den Franzosen, nach den Flandrern. Diesen Rang jedoch wird ihr nach seiner inhaltsreichen und beredten Darstellung Niemand abstreiten können. E. Müntz gewinnt uns sofort durch die umsichtige Kritik, mit der er allen bisher landläufigen Ansichten über die Einführung der tapisserie de haute lisse in Italien entgegentritt, wobei dem früheren Mitgliede des archäologischen Instituts, das Frankreich in Rom unterhält, seine gelehrten Quellenstudien treffliche Dienste leisten. Dabei ist jeder schwerfällige Apparat, jeder Ballast von gleichbedeutenden Belegen in wahrhaft wohlthuender Weise vermieden. Um, zum Beispiel, die von allen italienischen Schriftstellern wiederholte Ansicht, daß die **Arazzi** aus dem Orient stammen, zu widerlegen, verweist er ganz einfach auf diesen Ausdruck selbst; und, in der That, liegt es nicht auf der flachen Hand, daß die ältesten Erwähnungen von mit aufrechtstehendem Kettenbaum gewebten Tapeten uns schon durch den sie bezeichnenden Ausdruck nach Arras weisen? Unser Verfasser geht aber noch weiter; er warnt davor, den Ausdruck „**Arazzi**“ immer buchstäblich zu nehmen. Nach ihm irren Crowe und Cavalcaselle, wenn sie gestützt auf eine Note Morelli's zum Anonymus (p. 222) annehmen, es habe in Italien schon im J. 1335 Tapeten gegeben. Die Veranlassung zu diesem Irrthum lag in einer Stelle aus Federici's **Memorie Trevigiane sulle opere di disegno, Venetia, 1803 (I, p. 179—85)**, aus welcher die genannten Forscher folgerten, „**panni picti**“, „**panni theotonici**“ seien **tapisseries de haute lisse**. Gestützt auf die Untersuchungen seines gelehrten Kollegen von der **Gazette des beaux-arts**, de Montaiglon, belehrt uns der Verfasser, daß mit diesen beiden Bezeichnungen nichts anderes als mit Terpentin gesölte bemalte Leinwand gemeint ist, welche die zu theuern Glasfenster ersetzen mußte, und sich in Frankreich sogar bis in's letzte Jahrhundert nachweisen läßt.

Unser Autor spricht die Ueberzeugung aus, daß die Tapeten von Arras in Italien nicht früher als im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts eingeführt worden, und bekräftigt diese



Behauptung durch einen von ihm aufgefundenen archivalischen Beweis ihrer damaligen höchsten Seltenheit: als Valentine Visconti, die Tochter des vornehmsten Adelsgeschlechtes Italiens im J. 1389 nach Frankreich geleitet wurde, wurden für die Kostbarkeiten ihrer Ausstattung 68.000 Goldgulden verrechnet; Geschmeide und Stoffe von seltenster Schönheit waren aus nah und fern aufgebracht worden; aber auch nicht ein einziger **Arazzo**! Es steht fest, daß die **Arazzi** noch während des ganzen 14. Jahrhunderts äußerst selten waren; im 15. Jahrhundert wurden sie immer gesuchter, immer beliebter, so daß Leute vom Stande deren gar nicht genug besitzen konnten, ja nicht den geringsten Anstand nahmen, sie für irgend eine besonders feierliche Gelegenheit zu entlehnen, wie es, um nur ein urkundliches Beispiel anzuführen, 1465 der König von Sicilien bei der Heirath seiner Tochter mit dem Herzoge von Mailand machte. Liest man überdieß die Beschreibung jener Feste, welche Paul II. 1462 in Viterbo abhalten ließ, deren Schilderung uns in des Papstes eigenhändigen Commentarien erhalten ist, so begreift man sehr wohl, wie ein Savanarola sich gegen die „**mura delle case loro tutte coperte d'arazzo e di tappeti, e insino alle mule tutte ornate**“ ereifern konnte. Die Thatsache der frühen außerordentlichen Beliebtheit der Tapeten in Italien läßt sich nach alledem wohl nicht in Zweifel ziehen, und doch weist uns dieser verschwenderische Luxus ungleich weniger auf die Manufakturen des Landes als auf die Handelsverbindungen mit den flandrischen Kunstwebern hin, bürgt von Neuem für den äußerst regen Verkehr mit jenen Städten, die, selbst wenn es erwiesen würde, daß ihnen die Pariser Ateliers chronologisch den Rang ablaufen, ganz zweifellos den europäischen Markt ungleich mehr als diese beherrschten und behaupteten. Der Reichthum an neuen kulturgeschichtlichen Notizen, welche diese Lieferung bietet, bedarf nach den von uns beigebrachteh Auszügen wohl keiner wiederholten Anerkennung. Müntz's Leistung lobt sich selbst, wie jede gediegene Arbeit. Es sei uns nur noch gleichsam im Vorübergehn gestattet, einer geschmackvollen Monographie Urbani de Gheltof's*) zu gedenken, der die Kunstwissenschaft den Nachweis verdankt, daß die ersten **Arazzi** in Venedig im J. 1421 von „**Jehan de Bruggia e Valentino di Raz**“ erzeugt wurden. Von diesen beiden Meistern deren zünftige Zeitgenossen und Nachfolger etwas später den meisten Werkstätten Italiens vorstanden, wollen wir uns zur dritten Lieferung unseres Werks hinüber führen lassen.

Die Geschichte der flandrischen Kunstweberei aus der Feder Alexandre Pinchart's ist nicht minder reich an neuen, für die Kunstgeschichte bedeutenden Erhebungen. Je bestimmter wir alle wußten, daß die Tapetenweberei aus den Niederlanden stammt, zuerst in Arras geübt wurde, desto unsicherer fühlten wir uns, sobald es sich um die genaue Angabe des Zeitpunktes ihrer Erfindung handelte. Da sind nun die authentischen Daten, die uns Pinchart bietet, eine erwünschte Bereicherung; wir wollen sie sorgfältig, wie Sparpfennige sammeln ihrer viele geben einen Ducaten.

Die erste Erwähnung der **tapisseries de haute lisse** von Arras geht nicht weiter als auf das Jahr 1367 zurück. Achtundfünfzig Jahre früher kauft die Comtesse Mahaut von Artois in der Hauptstadt der Grafschaft wohl verschiedenartige Tücher für ihren Hausbedarf, läßt jedoch zur Ausschmückung ihrer Wohnräume und mehrerer Kirchen Hanf- und Wollteppiche aus Paris bringen (1309). In allen im Archiv des Departements du Calais, in Arras, aufbewahrten Rechnungen wird auch nicht eine Tapete aus dieser Stadt selbst angeführt. Ja noch mehr! Als nach dem Tode Margaretha's von Bayern, der Gemahlin des Grafen von Hennegau, 1356, ihre Verlassenschaft abgehandelt wird, finden sich zwar vielerlei Teppiche eingetragen, jedoch kein in Arras gewebter Stoff. Erst als der Magistrat von Lille, 1367, den Beschluß faßt, dem Könige Karl V. durch ein Geschenk zu huldigen, liest man von „**deux dras de cambre de l'oeuvre d'Arras**“, woraus wohl zu schließen, daß dieselben damals für die besten, kostbarsten angesehen wurden. Wir erfahren zugleich den Namen des Kunstwebers: Vincent Boursette, und den Preis seiner Arbeit: 683 Livres. Von diesem Jahre an lassen sich, trotz der Verluste der gleichzeitigen Stadtrechnungen, der rasche Aufschwung, die überraschende Verbreitung nachweisen, deren sich die „**oeuvres de haute lisse**“ erfreuten.

*) G. M. Urbani de Gheltof, Degli Arazzi in Venezia, con note sui tessuti artistici veneziani. Venezia, 1878. 4. 137. p. (Nur in 100 Exp. veröffentlicht.)

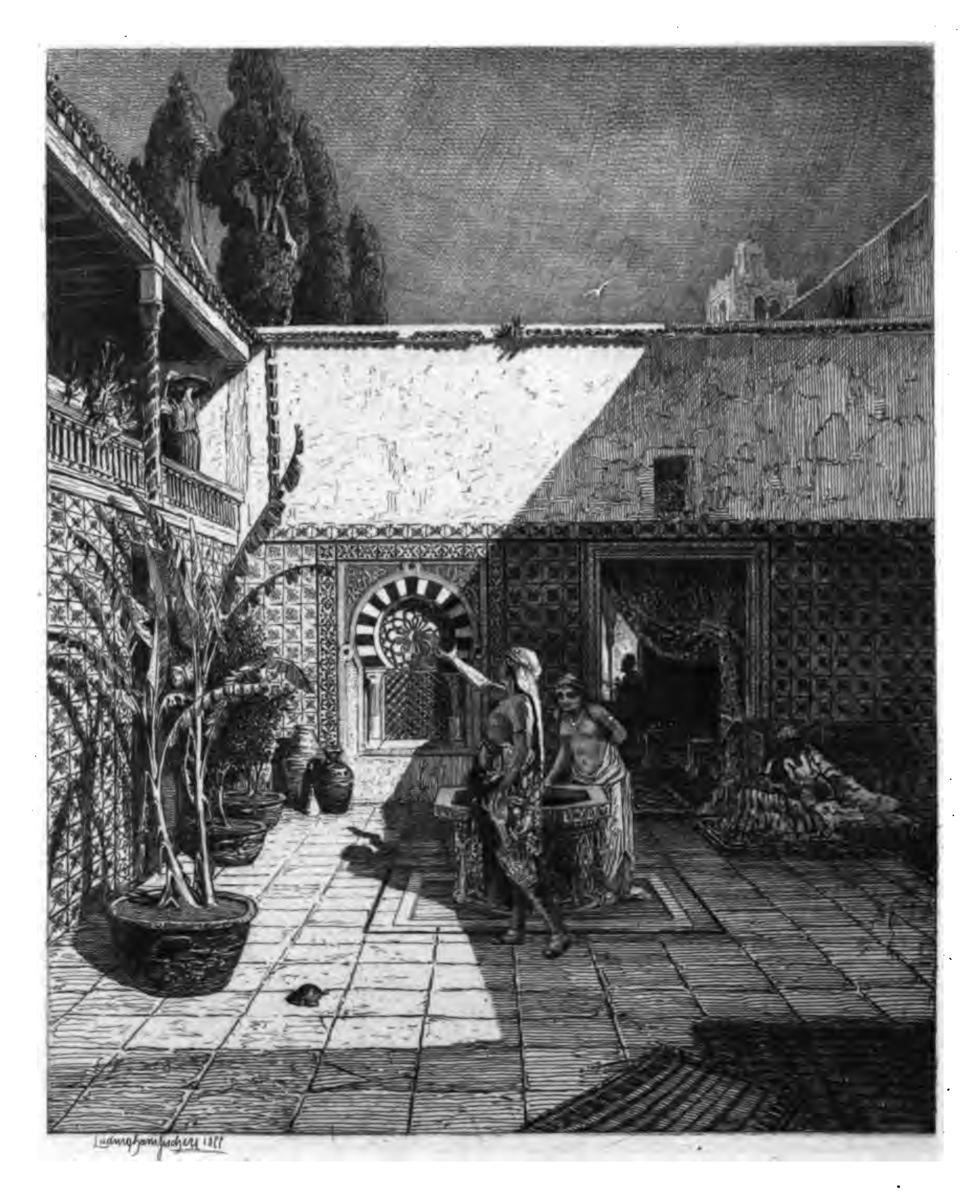


Schon 1371 kommen im Testamente der Jeanne d'Evreux, der Wittwe Karl's IV. Königs von Frankreich, vierzehn flandrische Tapeten vor, und nur einige Jahre später sah sich der Herzog von Burgund veranlaßt, für diesen Bestandtheil seiner Schätze einen besonderen Conservateur zu ernennen. Die Stadt Arras trug übrigens zu dem immer zunehmenden Ansehen ihrer Tapeten das Ihrige bei, indem sie schon 1357 ein „Reglement“ erließ, dem zufolge alle daselbst verfertigten Tapeten in der Markthalle vermessen, geschätzt und mit einer Bleimarke versehen werden mußten; ein Umstand, der den Absatz förderte, den Ruf der Kunstweber von Arras immer weiter verbreitete, ihnen binnen Kurzem eine den ganzen Markt beherrschende Stellung verschaffte, so daß sie die allmählich erwachsende Konkurrenz von Lille, Valenciennes, Tournay, Audenarde und Brüssel leicht bestehen und überdauern konnten.

Welch ausgedehnter Absatzquellen die flandrischen Tapeten sich seit Ende des 14. Jahrh. erfreuten, dafür liefert die Kulturgeschichte der vornehmsten europäischen Staaten zahlreiche Belege. Sie waren der Schmuck, der Stolz aller Hofhaltungen, erhöhten den Glanz aller feierlichen Aufzüge, galten als der geschmackvollste Beweis des Reichthums ihrer Besitzer, deren Lagerzelte sogar sie ausstatteten. Kurz sie beherrschten länger als anderthalb Jahrhunderte die Mode. Solchen Erfolg errangen sie wohl nicht bloß zu Ehren der Pracht und Haltbarkeit ihrer Farben; die stets zunehmende Auswahl der in ihrem Rahmen geschilderten Scenen mag die Kauflust wesentlich gefördert haben. Die ältesten streng religiösen Darstellungen nach der Bibel mußten bald anmuthigere Bilder aus den Legenden der Heiligen neben sich dulden, bald sogar mythologischen Erinnerungen einen Platz einräumen; die Thaten geschichtlicher Heroen wechselten ab mit den Abenteuern der Helden des Volkslieds; spitzfindige Allegorien, symbolische Moralitäten, einlullende Pastorales, wüthende Jagden — wie sinnreich, wie sinnlich schmückten sie nicht jeden Empfangssaal, wie anheimelnd, wie heimlich schlossen sie nicht jedes Gemach ab! Die so reich verkleideten Wände, früher kahl und kalt, schienen wohnlicher, wurden wärmer; das Geräusch der Außenwelt drang nur gedämpft zu den Insassen, deren Einsamkeit selbst belebt ward. Und überdieß — der prachtliebendste und reichste Fürst seiner Zeit, Philipp der Kühne, schmückte seine Schlösser mit gewebten Tapeten aller Art. So empfing denn die Mode schon im letzten Drittheil des 14. Jahrhunderts ihr Gesetz! Die flandrischen Tapeten galten bald als der unerläßliche Aufwand jeder Hofhaltung, als der unumgängliche Staat jedes Festgepränges, wie uns dieß die Kulturgeschichte der tonangebenden Völker aus der Zeit der Renaissance beweist. Bedenkt man, wie gering damals in den Niederlanden die Zahl der Künstler war, welche Tafelbilder oder Wandgemälde lieferten, so konnte dem jäh erwachten Bedürfniß der Ausschmückung innerer Räume eben nur die Kunstweberei entsprechen. Leider wurden übermäßige Anforderungen an sie gestellt: sie sollte auch gleichzeitige Ereignisse feiern helfen, sich vermessen, immer ausgedehntere Flächen mit ihren Gestalten zu bevölkern, vor Allem aber dichte, gedrängte Gruppen bringen. Da trat denn die künstlerische Anordnung immer mehr zurück, genügte die Haupthandlung nicht, den ganzen Raum auszufüllen, mußten ihr Nebenmomente beigewebt werden — allenfalls sogar in den beiden oberen Ecken der Tapete. Kurz, von Einheit der Komposition ist bald so wenig zu sehen, wie von Beobachtung der perspektivischen Gesetze. Allein die Mode hatte damals keinen reineren Geschmack als heute; keine Schilderung war gedrungen und gedrängt, reich und pompös genug, und da der Luxus von jeher dem Geschmacke ein Schnippchen schlägt, so ließen sich die flandrischen Weber gar gerne die vielen Aufträge zur „Verewigung“ dieser und jener Haupt- und Staatsaktion gefallen. Die äußerst geringe Anzahl der uns erhaltenen Tapeten aus dem 14. und 15. Jahrhunderte beweist allerdings, daß es mit dieser gewünschten Ewigkeit gute Wege hatte.

Da nach dem Plan des Werkes jeder der drei Kunstschriftsteller seine Aufgabe selbständig durchführt, ist es gewiß interessant zu erfahren, welche Erklärung Pinchart für den Umstand hat, daß die Tapeten von Arras, nicht nur berühmter als die französischen, sondern überhaupt die berühmtesten wurden. Die Arbeit allein, meint er, könne ihnen nicht diesen Vorrang errungen haben. Er hält vielmehr dafür, daß ihr großer Ruf hauptsächlich auf der von den maîtres tapissiers in Flandern verarbeiteten englischen Wolle beruhe. Zur Begründung


UNIVERSITY
OXFORD
GALLERIES



ARABISCHES WOHNHAUS IN TUNIS

Druck v. A Fisar.

dieser Ansicht erfahren wir, daß bei den Bestellungen zumeist „le fil d'Arras", „le fin fil d'Arras" besonders ausbedungen wurde. Dem sei nun wie ihm wolle, unter der alten Bezeichnung „oeuvre d'Arras" ist jedenfalls stets die kostbarste, die kostspieligste Art von Tapeten gemeint.

Es sei hiemit genug der fragmentarischen Mittheilungen, die ja doch keinen andern Zweck verfolgen konnten, als den deutschen Leser davon zu überzeugen, auf wie soliden Grundlagen dieses Prachtwerk beruht, wie umsichtig und gewissenhaft es gefördert wird. Die genannten drei Fachmänner führen in der That ein neues Museum auf, das Museum eines unter uns ungenügend gekannten, zu wenig gepflegten Kunstzweiges. Mit Ausnahme von Frankreich wüßten wir keinen Staat zu nennen, der etwas thäte, um die Ueberlieferungen der berühmtesten Kunstweberschulen lebendig zu erhalten. In Frankreich aber verdient unmittelbar neben den Gobelins die von der Handelskammer von Lyon unterhaltene Seidenweberschule eine ehrenvolle Erwähnung. Ihre Stiftlinge haben die specielle Aufgabe, die alten Muster von allen Gesichtspunkten aus zu untersuchen und die so gewonnenen Erfahrungen theils im Ergänzen alter Tapeten, theils in stilgemäßen neuen Entwürfen durchzuführen. Das wäre wohl der einzige Weg, der die Kunstweber wieder zu so hohem Ansehen bringen könnte, wie dessen 1550 Zuane de Zuano di Rosto (wieder ein Niederländer) in Venedig genoß. Nachdem ihm die Ausführung eines Teppichs nach einer Zeichnung Jacopo Sansovino's übertragen worden war, hieß es im amtlichen Bestellbrief: „essa opera non solum sia fatta juxta quel disegno che se li ha a mandar, ma etiam meglio di esso disegno." So hoch wurden damals die Kunstweber gehalten! Und es läßt sich kaum behaupten, daß ihre Leistungen überschätzt worden wären; stellt sie das bekannte Wort Agostino Carracci's: „Noi altri dipentori habbiamo da parlar colle mani" doch unbedingt auf eine und dieselbe Stufe mit den Malern.

Wien, im August 1878. **Eug. Obermayer.**

Notizen.

Arabisches Wohnhaus in Tunis, von Hans Ludwig Fischer. Wir sind heute in der Lage, den trefflichen jungen Künstler, dessen Reproduktionen älterer und neuerer Meister den Lesern der Zeitschrift häufig begegnet sind, einmal als Radirer eines eigenen Gemäldes vorführen zu können. Ueber den interessanten Gegenstand desselben schreibt uns Fischer: „Es kostete mir viele Schwierigkeiten, überhaupt dazu zu kommen, ein arabisches Wohnhaus zu sehen, da die Araber in Tunis, das ich während der letzten Jahre zwei Mal besuchte, noch ungemein zurückhaltend und mißtrauisch gegen alle Europäer sind. Nur bei längerem Aufenthalt und durch glücklichen Zufall gelingt es, in eine solche Behausung einzudringen. — Die arabischen Wohnhäuser haben ganz die Anlage der antiken Häuser, wie denn Vieles im Orient lebhaft an die Gebäude der alten Griechen und Römer erinnert, ebenso vielfach dir Gebräuche, die technischen Kunstgriffe und die Formen der Geräthschaften, namentlich Geschirre und Werkzeuge. — Das gewöhnliche arabische Wohnhaus umschließt einen viereckigen Hofraum — bei reicheren Anlagen durch Arkaden verziert —, in welchen die Thüren der verschiedenen Gemächer münden. Das zweite Stockwerk ist häufig nur für die Dienerschaft bestimmt oder nimmt die Gemächer der Frauen ein — wenn diese nicht einen eigenen Theil des Hauses besitzen —, oder es birgt die nicht zum gewöhnlichen Gebrauch bestimmten Räume. Der sorgfältig rein gehaltene und gepflasterte Hofraum ist der häufigste Aufenthaltsort der Bewohner, wenn nicht die Beschäftigung oder die Sonne dieselben in die Zimmer treibt. Die Gemächer, in welche man unmittelbar aus diesem Hofraum tritt, sind hauptsächlich durch das Licht, welches die Thüren bieten, beleuchtet; die Fenster sind in Folge ihrer starken Vergitterung kaum als Lichtöffnungen zu bezeichnen. Die Einrichtung der Gemächer ist mit feinem malerischen Gefühl angeordnet und macht den Eindruck einer wollüstigen Behaglichkeit. Beim Eintritt schreitet der von den Schuhen entledigte Fuß über die Schwelle auf weichen farbigen Teppichen in das Gemach, in welches nur gedämpftes Licht dringt; die Falten des Vorhanges fallen hinter dem Eintretenden zusammen, damit der grelle Sonnen-



Fr. Aug. Kaulbach p. W. Woernle sc.

BURGFRÄULEIN.

schein von außen dem Auge nicht unangenehm werde; durch das farbige Fenster oder die Thür dringt verschiedenfarbiges Licht in den Raum und treibt ein reizendes Spiel mit den vielen Gold- und Perlmutter-Ornamenten und Gefäßen; schwellende Divans laufen an den Wänden herum, die, zumeist gegenüber dem Eingang, eine Nische bilden, in deren Mitte ein Tisch steht. Die Wände sind bis über Mannshöhe mit farbigen Porzellanvließen bedeckt; darüber, bis zur hölzernen Decke, zieht sich weiße Stuckornamentik in reizenden Mustern hin. Silberne Lampen hängen von der Decke herab, in denen eine von Rosenöl genährte Flamme brennt und ihren Duft in dem bereits von Ambra erfüllten Raum ausbreitet. Alles deutet auf die sinnliche Natur des Bewohners hin, der irgendwo auf einem Divan mehr liegt als sitzt und beim Café und Tschibuk träumend vor sich hin blickt, als sähe er über das kleine Paradies, das er sich hier selbst geschaffen, hinweg und denke an jenes große, überirdische, das ihm der Prophet versprochen, dessen Sprüche durch die Stuck- und Goldornamente des Gemaches vielfach hindurchleuchten."

Das Burgfräulein, von Friedr. Aug. Kaulbach. Wir entsinnen uns noch sehr deutlich des angenehmen Eindrucks, den wir empfanden, als wir zuerst Friedrich August Kaulbach's „Burgfräulein" gegenüber standen, das, den glänzenden Deckel-Pokal in beiden Händen haltend, dem Gast entgegentritt, um ihm den Willkomm zu kredenzen. Ihre anmuthige Gestalt umhüllt ein dunkles Sammetkleid, das eng genug anliegt, um die feinen zierlichen Formen zu verrathen. Ein schmuckes Häubchen bedeckt den Scheitel und öffnet sich nur den weit über die Lenden hinabreichenden vollen Zöpfen. Es ist eine sinnige, anspruchslose Erscheinung voll jungfräulicher Keuschheit und Klarheit und ohne einen Anflug von Koketterie, aber auch ohne eine Spur von Sentimentalität. Die Radirung Wörnle's bringt dies Alles trefflich zum Ausdruck. — Friedrich August Kaulbach betont in hervorragender Weise das koloristische Element, und man sagt nicht zuviel, wenn man den noch jungen Künstler zu den ersten Koloristen der Gegenwart rechnet; aber er ist weder bei den Franzosen noch bei den Belgiern in die Schule gegangen: seine Vorbilder in der Charakteristik, in Strenge der Zeichnung, in mit Energie verbundener Sauberkeit der Technik und Harmonie der Farbe sind die alten Meister. Dem innigen Verständniß derselben verdankt er seine Tüchtigkeit. Durch seine Werke geht ein anmuthiger lyrischer Zug. Es genügt ihm vorwiegend die Einzelfigur und da ihm, seiner ganzen Anlage nach, das Anmuthige und Liebliche näher liegt als das Gewaltige und Ernste, so malt er meist junge Frauengestalten, Edelfräulein, Blumen pflückende Mädchen, jugendliche Lautenspielerinnen, auch Kinder, und verwerthet mit Vorliebe das Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts in seiner malerisch bestechenden Erscheinung, um den Reiz seiner Bilder zu erhöhen. — Friedrich August Kaulbach ist am 2. Juni 1850 in München geboren, wo sich sein Vater, der Maler Friedrich Kaulbach, damals aufhielt. Seinen ersten Kunstunterricht erhielt er von dem Vater, dann bildete er sich von 1867 bis 1869 bei Aug. Kreling in Nürnberg weiter, kehrte hierauf nach Hannover zurück, um seinen Vater bei Ausführung verschiedener Aufträge zu unterstützen, und lebt seit 1872 in München — Mit welcher Strenge der gediegene Künstler gegen sich selber verfährt, dafür giebt unter Anderem die Thatsache Zeugniß, daß er eines seiner beliebtesten und durch den Oelfarbendruck über die halbe Welt verbreiteten Bilder aus früherer Zeit, ein Edelfräulein mit breitkrämpigem Federhut auf dem blonden Haar, vernichtete, weil es seinen gereifteren Anforderungen nicht mehr entsprach. C. A. R.

Vase, modellirt von Gustave Doré. Der vielbeschäftigte fruchtbare Illustrationszeichner, der auch in Deutschland längst keine unbekannte Größe mehr ist, überraschte auf der Pariser Ausstellung alle Welt mit der von uns in Holzschnitt wiedergegebenen, von ihm mit eigener Hand modellirten Prachtvase. Es war bekannt, daß sich Doré in seinen Mußestunden wohl mit Modelliren in Thon und Wachs befasse, daß er aber je ernsthaft als plastischer Künstler auftreten würde, hatte Niemand erwartet. Freilich ist seine Arbeit eine rein malerische Plastik, ein launiges Phantasiespiel, dem der Körper der Vase nur als Basis dient; indeß wird auch der strengste Stilist, der an dieser Art von Gefäßdekoration berechtigten Anstoß nimmt, dem Künstler das Zugeständniß nicht versagen können, daß sein Werk einen Reiz und eine Anziehungskraft ausübt, wie es eben nur ein echtes Kunstwerk vermag. Sn.



Fr. Aug. Kaulbach p. W. Woernle sc.

BURGFRÄULEIN





Weinernte.

Vase, in Gyps modellirt von Gustave Doré.

Von der Pariser Weltausstellung.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.





Anton Raffael Mengs.

Von Friedrich Pecht.



ch habe mir vorgenommen, von dem merkwürdigsten Maler unseres Jahrhunderts, von einem Gelehrten und Philosophen, dem Ritter A. R. Mengs zu reden — sagt schwülstig genug Bianconi, der langjährige Freund und Biograph dieses Meisters, der in seiner Zeit allerdings von allen deutschen Malern allein es zu einem europäischen Rufe brachte, um dann in unserer Zeit einer fast eben so absoluten Vergessenheit anheimzufallen.

Daß einem so feinsinnigen und künstlerisch gebildeten Fürsten, wie es August III., der Gründer der Dresdener Galerie unzweifelhaft war, eine Erscheinung wie die des sechszehnjährigen Mengs so imponiren konnte, daß auch später alle seine Zeitgenossen mit der größten Bewunderung von ihm und seinem reichen Geiste sprachen, daß er überall, nicht nur in Dresden, sondern auch am päpstlichen, spanischen, neapolitanischen und florentinischen Hofe alle Nebenbuhler ausstieht, der innigsten Freundschaft der ausgezeichnetsten Männer und Kunstkenner eines Jahrhunderts gewürdigt wird, dessen Geschmack an Fein-

heit dem unsrigen in vielen Stücken sehr überlegen war, das verdient schon eine genauere Würdigung.

Ueber den Werth oder Unwerth eines Mannes das Zeugniß seiner eigenen Zeit, die Geltung, die er in ihr genossen, zu ignoriren, ist überhaupt eine sehr gefährliche Methode. Besonders wenn man vollends so, wie man es bei Mengs gethan, auch noch die Augen vor der großen Wirkung verschließt, die seine Thätigkeit nachweisbar fast ein volles Jahrhundert lang auf die Kunst nicht nur seines Volkes ausgeübt. Suchen wir ihm also gerechter zu werden!

Der Vater unseres Künstlers, Ismael Mengs, in Kopenhagen geboren, aber von sächsischer Abstammung, war ein Mann von offenbar ungewöhnlicher Schärfe des Geistes und zugleich von jenem starrsinnigen Charakter, wie man ihn so oft beim sächsischen Stamme trifft. Nachdem er als ein sehr geschickter Maler in Oel, in Miniatur und besonders in Email unter August II. nach Dresden gekommen, hatte er sich dort bald durch die Schönheit seiner Arbeiten so bemerklich gemacht, daß er am Hofe angestellt wurde. Im höchsten Grade Sonderling und Menschenhasser, ein Haustyrann ohne Gleichen, scheint er aber ein ganz richtiges Kunsturtheil besessen und auch im Uebrigen sich über viele religiöse und sociale Vorurtheile seiner Zeit erhoben zu haben. Mit einer Landsmännin aus der Lausitz verheirathet, ward er von ihr mit vier Kindern beschenkt, unter denen der am 12. Mai 1728 in Außig geborene und zu Ehren der beiden künstlerischen Ideale des Vaters Anton Raffael getaufte zweite Sohn zu so großer Berühmtheit gelangen sollte.

Der barbarisch strenge und konsequente Vater ließ diesen Kindern sämmtlich eine Erziehung angedeihen, die jedes nicht ganz gesunde Talent hätte ersticken müssen, wie es dem älteren Bruder geschah, aber dem hochbegabten jüngeren sowohl als seinen beiden Schwestern, die geschickte Miniaturmalerinnen wurden, offenbar sehr wohl bekam. Ismael war früh Wittwer geworden, erzählt Bianconi unzweifelhaft nach des Mengs eigenen Mittheilungen; sein Haus in Dresden lag in einer abgelegenen Gegend der Stadt und konnte eine Maler-Akademie von vier kleinen Kindern genannt werden, welcher der mürrische Vater, mit der Ruthe in der einen und der Bleifeder in der anderen Hand, als Präsident und Zuchtmeister vorstand. Seine Strenge war derart, daß sie den Aeltesten zum Davonlaufen trieb, ohne daß sich der Vater jemals weiter um ihn bekümmert hätte. Die drei übrigbleibenden geängstigten Kinder theilten sich in seine Portion Prügel und lernten dabei von ihrem wenig gesprächigen Vater zeichnen, von der geschwätzigen Magd aber sprechen. Der Vater erzählte später, daß er sehr viele Mühe gehabt habe, die große Lebhaftigkeit seines Sohnes zu bändigen und ihn zu jener Strenge und Reinheit der Zeichnung zu bringen, die er wünschte. Er leitete ihn dabei zunächst an, die großen Hauptformen des menschlichen Körpers auf geometrische Figuren zu reduciren, damit er sie nachher immer mit Leichtigkeit handhaben könne, eine Methode, der Mengs ohne Zweifel die große und einfache Formbehandlung verdankte, die man schon in seinen frühesten Arbeiten bemerkt.

Nach zwei Jahren begann der Knabe zu malen, ohne indeß die Zeichnung vernachlässigen zu dürfen. Im Gegentheil mußte er alle Tage mindestens zwei Figuren von Raffael oder Correggio im Umriß zeichnen. Aus dem Hause kamen die Kinder nur Nachts, wo sie Ismael spazieren führte, damit sie doch frische Luft schöpften, daher der Mondschein allemal ihre Jubelzeit war. Dafür besuchten sie weder Kirche noch Schule.

Jedenfalls waren aber die Fortschritte des Sohnes unter der mit eiserner Konsequenz durchgeführten Leitung des Vaters schon damals so, daß sie diesen ermuthigten, 1741 mit



seinen Kindern auf drei Jahre nach Rom zu gehen, „um ihre Ideen zu erhöhen und Raffael kennen zu lernen, der immer sein Abgott gewesen war." Von dem unterdessen auf den Thron gelangten August III. erhielt er den nöthigen Urlaub dazu. In Rom wurde der Vater viel gesprächiger und milder, führte die Kinder herum und zeigte ihnen die Kunstschätze der Stadt, vor Allem die Stanzen Raffael's und die Sixtinische Kapelle. Sie lernten also die Welt überhaupt zuerst dort von einer ihrer großartigsten Seiten kennen. Der Sohn beschäftigte sich in den drei Jahren unausgesetzt damit, nach Raffael oder der Natur zu zeichnen, daneben im Atelier Benefiale's die Technik zu lernen. Man muß gestehen, daß in dieser künstlerischen Erziehung jedenfalls Methode war, wenn sie auch den nie mehr zu beseitigenden großen Nachtheil hatte, der Empfindung des jungen Menschen alle nationale und individuelle Färbung, also den festen Boden zu nehmen. Indeß scheint sie früh genug solche Früchte getragen zu haben, daß sich der Ruf der kleinen Deutschen in ganz Rom verbreitete, von wo aus Annibali, der erste Sänger an der Dresdener italienischen Oper, Nachricht über dieses „Wunder der Malerkunst" erhielt. Als daher 1744 der Vater mit den Kindern nach Dresden zurückkehrte und sie wiederum so einschloß, daß in der Stadt nicht einmal bekannt ward, daß Ismael Mengs eine Familie hatte, sollte seine Liebe zur Musik bald eine Aenderung dieses Zustandes herbeiführen; denn Annibali wußte sich eines Abends durch Singen bei ihm so einzuschmeicheln, daß er Zutritt in's Haus erhielt. Als er am andern Morgen kam, sah er gleich im ersten Zimmer auf dem Tisch Thee, Pfeife, Bierkrug sowie eine aufgeschlagene Bibel und einen Ochsenziemer bezeichnend genug neben einander. Im zweiten Zimmer fand er dann zwei junge einfach gekleidete Mädchen an einem Tisch Miniatur malend, im dritten einen jungen Menschen von 16 Jahren mit dunkeln lang herunter hängenden Haaren und geistvollem Gesicht ebenfalls malend. Keines von Allen wagte die Augen aufzuschlagen, um zu sehen, wer ihr ewiges Stillschweigen unterbreche. An der Wand hingen verschiedene Pastellporträts, darunter das des Ismael und des jungen Menschen selber von ganz verschiedenen Seiten. Es waren die berühmten Bildnisse, welche heute noch im Dresdener Pastellkabinet Jedermann entzücken. Außer sich vor Verwunderung über ihre Trefflichkeit, fragte der Sänger Mengs, ob er sich wohl traue, ihn ebenso zu malen. Der junge Künstler sah ihm starr in's Gesicht. „Warum nicht, wenn mir's mein Herr Vater befohlen hätte." Dieser gab es zu, holte einen Bogen blaues Papier, gab ihn Raffael und schloß abgehend die Thüre hinter sich zu. Der Jüngling fing sofort seine Arbeit an und während der langen Zeit gaben die Töchter keinen Laut von sich und ihre Augen waren unverwandt auf die Arbeit geheftet.

Nach einer Stunde kam der Vater wieder und fand das Porträt schon sehr weit vorgeschritten; am andern Tage ward es in solcher Trefflichkeit vollendet, daß der König davon hörte und es „neugierig und ungeduldig wie alle Monarchen" zu sehen verlangte. „Er erkannte sofort seinen Werth, betrachtete es und stellte es in sein Cabinet, wo es nachher beständig geblieben ist." „Durch den Premierminister Grafen Brühl ließ er dem Annibali befehlen, ihm den Künstler vorzustellen, „der schon bei der Morgendämmerung seiner Tage dahin gelangt sei, wohin die Wenigsten kaum am Mittage gelangen." Der König ließ sich nun ebenfalls von ihm malen, und das Bild fiel so aus, daß der Hof allgemein entzückt davon war, wenn es auch das unter dem unmittelbaren Einflusse Raffael's entstandene berühmte Selbstporträt des Künstlers an freier Schönheit keineswegs erreicht. Auch dieses ward mit allen anderen von ihm vorhandenen sofort vom König angekauft und

dem Pastellcabinet der Rosalba Carriera einverleibt, dessen größter Schmuck die Bilder heute noch sind. Ebenso erhielt der junge Künstler eine glänzende Pension, desgleichen die Schwestern für ihre schönen Miniaturen.

Im Ganzen kann eine unparteiische Nachwelt das Urtheil des Monarchen über diese Erstlingsarbeiten nur vollkommen bestätigen. Sie zeigen uns den jungen Mengs bereits nicht nur jener flauen gezierten Malerin, sondern auch dem viel geschickteren Liotard, Sylvestre und anderen am Hofe begünstigten Franzosen, ja überhaupt allen Zeitgenossen mit Ausnahme höchstens des Reynolds durch überaus scharfe Charakteristik, reines Naturgefühl, große Auffassung, plastische Energie der Modellirung und auffallende Wahrheit der Färbung entschieden überlegen; alle haben etwas mehr oder weniger Süßliches, Affektirtes neben ihm, der sich jener widerlich lächelnden Freundlichkeit nie schuldig machte, durch die man noch heute die meisten Porträts verdirbt. Für einen sechzehnjährigen Jüngling vollends ist ihre artistische Vollendung und Abrundung in der Komposition, die Größe und Einfachheit der Formen geradezu unerhört und nur durch das frühe Studium der italienischen Meister halbwegs zu erklären.

Dasselbe gilt auch mehr oder weniger von seinen späteren in Oel gemalten Porträts. Diese sind vor allem sehr ungleich; wie bei allen höfischen Porträtmalern liefen deren viele unter, die sehr mittelmäßig sind, während die besseren oft geradezu klassisch genannt werden müssen. An diesen fällt ganz besonders die außerordentliche Selbständigkeit der Produktion auf, da sie keine Anlehnung an irgend einen Meister zeigen, beim höchsten Lebensgefühl, der frappantesten Naturwahrheit zugleich eine bis in's kleinste Detail gehende Ausführung haben und damit doch eine außerordentlich energische Modellirung, hohe Leuchtkraft, die sicherste Wirkung, auch in die Ferne, zu vereinigen wissen. Besonders ist die klare, bisweilen allerdings an's Gläserne streifende Färbung mit ihren feinen grauen Uebergängen, dem weichen Helldunkel überaus eigenthümlich und zeigt ein herrliches letztes Aufflammen klassischer Traditionen in der ganzen Technik. Nicht minder ist die Auffassung der Persönlichkeit eine so scharfe, daß man der dargestellten Person in's innerste Herz zu sehen glaubt. Dabei offenbaren diese zahlreichen Bildnisse in ihrer fast zu peinlichen Ausführung, der Vermeidung jeder Bravour, der Freiheit von jeder Tradition jenes gewisse Etwas, das man nur als ganz specifisch deutsch bezeichnen kann, wie es den Künstler denn auch den besten Bildnißmalern aller Zeiten würdig anreiht. Jedenfalls ist er seither noch lange nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Man muß z. B. in der Münchener Galerie sein Selbstporträt, das unser obiger Holzschnitt wiedergiebt, neben den sehr achtungswerthen Graff's und der Angelika Kauffmann sehen, um sich klar darüber zu werden, wie neu und überlegen zugleich er in seiner so sehr zur leeren Bravour neigenden, meist alles individuellen wie nationalen Charakters baaren Zeit erscheint.

Zeigen uns die Selbstporträts, die sich durchaus gleichen, in der Jugend einen nervösen, etwas melancholischen, aber auffallend schönen, ächten Künstlerkopf, dessen ganze Seele in den Augen liegt, so mischt sich allen späteren, speciell dem letzterwähnten älteren ein verständig reflektirender Zug, eine gewisse Kälte und Härte, ein galliges Wesen bei, welche die Neigung zum Theoretisiren wohl erklären kann; nur durch die gänzliche Abwesenheit alles Gemeinen stoßen diese Bilder nicht zurück. Man sieht, das ist ein Mann, der ohne überwältigend starkes Naturell doch ganz in seinen Idealen lebt und ihnen Alles zu opfern im Stande ist.



In die frühste Zeit fällt auch der berühmte Pfeile schleifende Amor, der einst einen ungeheuren Ruf hatte und heute noch der Liebling vieler Galeriebesucher in Dresden ist. Er verdient beides vollkommen durch die höchst liebenswürdige naive Naturempfindung, die ebenso anmuthsvolle wie schalkhafte Grazie des ächt kindlichen Ausdrucks, die blühende Färbung und musterhafte Zeichnung. Vergleicht man dieses naive und gesunde Werk mit dem gezierten und verlogenen Wesen der Zeitgenossen, so kann über den Fortschritt, den die Kunst mit Mengs macht, über seinen totalen Bruch mit einer faulen Vergangenheit und seinen reformatorischen Beruf kein Zweifel aufkommen.

Nachdem der Jüngling einmal mit der königlichen Gnade nicht ohne Neid beehrt war, durfte er auf besonderen Befehl des Königs nun auch mit dem Vater die damals noch für gewöhnliche Sterbliche hermetisch verschlossene berühmte Galerie besuchen, wo dem jungen Künstler am meisten Correggio imponirte, ja ihm eine zügellose Leidenschaft einflößte, die sich durch sein ganzes Leben zieht und selbst in seinem letzten Bilde noch hervortritt. Freilich war die Madonna di San Sisto noch nicht da, und so erweckte ihm, der in Dresden nur erst als Pastellmaler galt, dieser Taufpathe die Sehnsucht, wieder nach Italien zu gehen, um seine Bildung dort zu vervollständigen. Im Frühjahr 1746 finden wir die ganze Familie wiederum in Rom, nachdem sie vorher Correggio in Parma, Tizian in Venedig ihren Besuch gemacht.

Der frühe Erfolg war zweifellos von Nachtheil für den Künstler; denn er verleitete ihn dazu, abstrakte Ansprüche an sich zu machen, ohne die Natur seines Talents zu berücksichtigen. Da er im Porträt bereits den höchsten Anforderungen genügt hatte, schien ihn dieses offenbar für eine individualisirende Kunstrichtung zu bestimmen, während er nur aus purem Idealismus oder Nachahmungstrieb das Gegentheil wählte.

Hatte ihn doch schon der Vater bei der Taufe darauf hingewiesen, zwischen Raffael und Correggio Platz zu nehmen, ja seine Erziehung mit diesem ausgesprochenen Vorsatz eingeleitet! Das sind aber gefährliche Nachbarn, und es ist keine Frage, daß Mengs viel besser gefahren wäre, auf der Grundlage des Porträts wie die Niederländer und Altdeutschen weiter zu schreiten. Vor allem aber war das frühe Verlassen des vaterländischen Bodens für ihn ein außerordentlicher Nachtheil. Ohne in seiner Empfindungsweise jemals ein Italiener zu werden, hörte er doch auf, ein Deutscher zu sein. Das giebt seiner Kunst etwas Charakterloses, es fehlt ihr die feste Grundlage eines volksthümlichen Ausdrucks. Seine Bilder — immer die Porträts ausgenommen — haben etwas Anempfundenes, das von nun an noch lange Zeit der Fluch der deutschen Kunst blieb, da Carstens wie Cornelius ganz unter demselben Mißstand einer zu langen Expatriirung litten, wenn auch das gewaltige Naturell des letzteren immer wieder durch den Romanismus, dem er sich überliefert hatte, durchbricht. An Mengs' Begeisterung für die großen Italiener, speciell seine beiden Namenspatrone, ist aber keinesfalls zu zweifeln, und er ist ihr sein Leben lang treu geblieben.

So fing er denn in Rom an, mehr nach Raffael zu studiren als zu kopiren und sich im Oelmalen zu üben. Nach einer Magdalena und dem Porträt seines Vaters begann er eine Madonna, und, ein Modell zu ihr suchend, fand er zugleich in der schönen Margarita Guazzi, die ihm als solches diente, auch eine Frau. Margherita war die erste Liebe des schüchternen Jünglings, jedenfalls eine ächte; denn um sie zu besitzen, wechselte er sogar seinen Glauben. Seine Schwestern folgten ihm darin, komischer Weise später sogar der Vater, „weil in einer wohleingerichteten Familie nie zweierlei Meinungen herr-

schen dürften." Nur die sächsische Magd war nicht dazu zu bringen, „welche so halsstarriger Weise diese Sinneseinigkeit störte". „Weiber, wenn's ihnen nicht darum zu thun ist, sind schwer von etwas zu überzeugen" setzt der Biograph wohl aus eigener Erfahrung hinzu. Einige Jahre später war es ihr indeß darum zu thun, als sie der Vater nachträglich noch heirathete.

Die Madonna, die zu so gewaltigen Veränderungen geführt, war inzwischen auch fertig geworden und verbreitete den Ruhm des jungen Künstlers in Rom um so mehr, als man im Vatikan überdies mit solchen Conversionen von jeher sehr viel Staat zu machen verstand. Das schöne junge Original derselben, sowie die beiden hübschen Schwestern scheinen der Anziehungskraft der Mengs'schen Kunst nicht geschadet zu haben, denn der Besuch des Hauses ward bald eine Modesache in Rom und lieferte der faulen Fremden- und Prälaten-Bevölkerung, welche der dortigen Gesellschaft ihre charakteristische Färbung giebt, den ausgiebigsten Stoff zur Unterhaltung.

Sie sicherten dem Künstler auch einen guten Empfang, als er 1749 nach Dresden zurückkehrte und dem König in der Madonna die reiffste Frucht seines Aufenthalts darbot. In mancher Beziehung verdiente sie ihn, wenn sie auch mehr eine hübsche frische Römerin als den hohen und frommen Charakter einer Mutter Gottes sehen läßt, wie ihm denn die Hoheit überhaupt nicht besser gelingt als seinem Vorbild Correggio. Einflüsse dieses Meisters sowohl wie Raffael's zeigend, sieht das unter lauter Meisterwerken im Wiener Belvedere hängende Bild selbst wie das eines guten Meisters aus, auf dessen Namen man sich nur nicht gleich besinnen kann. Das würde aber sicherlich keinem von allen Neueren gelingen.

Der König ließ sich nun sammt der Königin von Mengs in ganzer Figur malen, was im Verein mit dem Erfolge der Madonna den bisherigen Hofmaler Sylvestre bewog, sich nach Paris zurückzuziehen, während Mengs seinen Platz mit großem Gehalt einnahm und mit Arbeiten überhäuft wurde. Zunächst folgte die Bestellung des Hauptaltarblattes und der Bilder zweier Seitenaltäre für die neuerbaute katholische Kirche. Die letzteren beiden führte er, getrieben von der Königin, in viel zu großer Schnelligkeit aus, als daß er Lorbeern dabei hätte ernten können. — Ueberhaupt sind es seine Porträts, deren Trefflichkeit ihm immer wieder vorzugsweise die Gunst der Höfe erwarb. So hatte er auch neben Anderem das Bildniß des zu seinem intimsten Freunde gewordenen Annibali als Kniestück zu allgemeinster Bewunderung noch am Abend vor seiner Wiederabreise nach Rom vollendet. Der König hatte es auch sehen wollen, und Mengs trug es ihm noch am Morgen, bereits in Reisekleidern, hin. „Mein Raffael", sagte ihm der Monarch, „ich finde an diesem Bilde etwas, ich weiß selbst nicht was, das ich an anderen, die du für mich gearbeitet, vermisse." „Ja, Sire," antwortete kühn Mengs, „es ist der Freund, eine Art von Personen, die Könige nicht haben." August lächelte, gab ihm die Hand zu küssen und sagte: „Du hast wohl recht", und bat ihn, den Freund auch in dem Gemälde, welches er jetzt für ihn in Rom malen sollte, anzubringen. Es war das oben erwähnte Hauptaltarbild, eine große Himmelfahrt Christi, welche Mengs nur in Rom machen zu können erklärt hatte. Vielleicht wegen der langen Dauer der oft unterbrochenen Arbeit ist jener Wunsch bei der späteren Ausführung nicht voll in Erfüllung gegangen, da gerade eine gewisse Kälte der Reflexion sich, wie durch alle seine Historienbilder, so auch durch dieses zieht. Nichtsdestoweniger ist das Gemälde ein hochschätzbares Werk und zugleich ein Beweis dafür, wie ungerecht ganze Zeiten sein können, da man es heute kaum mehr beachtet.

Man sieht auf demselben unten in der Mitte Petrus, fast vom Rücken in die Kniee gesunken, nach dem emporschwebenden Meister hinaufblickend und beide Arme nach ihm erhebend. Rechts von ihm Johannes, ebenfalls das Wunder anstaunend; um ihn die anderen Jünger. Links die Mutter Maria mit den heiligen Frauen, die hohe Gestalt aufrecht, die Hände auf der Brust, dem verklärten Sohne nachschauend. Dieser ist von großer Schönheit; die Arme leicht ausgebreitet, Beine und Füße nahe neben einander, die Brust gehoben, schwebt er empor, umwallt von rothem Gewand, — kein Zweifel, daß er emporschwebt, nicht niedersinkt oder in der Luft tanzt, wie so viele Himmelfahrer thun. Der nackte Körper zeigt die edelsten Formen und eine herrlich leuchtende Farbe, das Gesicht freudig ernsten Ausdruck. Er schwebt zwischen lichten Wolken, zarte Engel zur Seite, hinauf zur goldenen Glorie, in der Gott Vater in ganz weißem Gewand, weißem Haar und Bart, von Engeln getragen, die Arme zu seinem Empfange ausbreitet. Der letztere ist weniger gelungen und wirkt sammt der Taube nur als große Lichtmasse, in der man ihn nur mit Mühe erkennt. Die Luft ist fein grau, das Kolorit vortrefflich, Empfindung und Bewegung der Figuren dem Moment durchaus angemessen erregt und doch natürlich, wie fast immer bei Mengs, — bei dem nur selten die selbstbewußte Grazie des Correggio durchklingt, an den er doch fast in allen seinen Arbeiten augenblicklich erinnert, nur daß er seine ächte Gluth in's Nüchterne, Kühle, Doktrinäre, Deutsche übersetzt.

Das künstlerische Verdienst des Bildes ist noch viel größer, wenn man dasselbe mit dem vergleicht, was zu jener Zeit sonst gemalt wurde. Dann ist es durch einen Zwischenraum davon getrennt, der denn doch von einem großen Fortschritt zu natürlicher und einfacher Empfindung, zu einem solideren Studium der Form und Farbe, vor Allem aber von einem Verständniß der alten Kunst zeugt, wie wir es bis heute kaum wiedergewonnen.

Wenn das Bild so lange stehen blieb und erst viele Jahre später in Madrid fertig ward, so lag die Hauptursache darin, daß kurz nachdem Mengs in Rom an demselben in Arbeit war, der siebenjährige Krieg ausbrach, der ihn aller der Hilfsmittel beraubte, die er aus Dresden bezog, ihn also nöthigte, sich neue Quellen des Erwerbs zu suchen.

Es war damals eben Winckelmann nach Rom gekommen; beide junge Männer hatten sich rasch aneinander angeschlossen und es hatte sich ein Ideenaustausch entsponnen, bei dem Winckelmann offenbar im Vortheil war. Denn der Einfluß des berühmten Verfassers der Geschichte der Kunst des Alterthums hat nicht eben glücklich auf Mengs dadurch eingewirkt, daß er ihn vom Studium Raffael's und Correggio's weg zu dem der Antike drängte, deren ganze Art und Bestimmtheit einer specifisch malerischen Anschauung, wie sie Mengs bis dahin hatte, wenig günstig ist.

Noch viel nachtheiliger aber war, daß er bei dem Maler die Lust zum Theoretisiren förderte, ohnehin das Zeichen einer ruhenden oder mangelnden Produktivität, wie Goethe ganz richtig sagte, ohne es deßwegen selber je lassen zu können. Sie nimmt dem Schaffen unter allen Umständen einen seiner größten Reize, die Naivetät, wie das auch bei ihm der Fall war; unserem Mengs ging es damit noch schlechter, insofern er den Rest von eigenem Naturell dabei großentheils einbüßte. Eine an sich ganz berechtigte Bewunderung der Antike führte ihn lediglich zu der Verkennung der doch sehr bestimmt gezogenen Grenzen zwischen Malerei und Plastik, von denen die eine lediglich die Form der Gegenstände unmittelbar, die andere ihren farbigen Schein, den vertieften Raum perspektivisch auf einer Fläche darzustellen hat. Dies vergaß Mengs allerdings nicht, im Gegentheil sind seine Verkürzungen sehr geschickt, seine Farbe ist blühend; aber er fängt nun an, viel zu plastisch zu modelliren

und dadurch seinen Bildern oft eine unangenehme Greifbarkeit zu geben. Auch sonst brachte die Nachahmung der antiken Formen ein fremdes Element in seine Malerei, da es ihm so wenig wie den meisten Anderen jemals gelang, es ganz organisch mit seiner sonst so durchaus malerischen Anschauung zu verbinden, während seine etwas leere Idealität den Figuren die Natürlichkeit nimmt, die er ihnen früher zu geben verstand. Die Antike so frei zu benutzen wie ein Raffael oder Michelangelo ist Mengs nie gelungen.

Trotzdem hat er eine Reihe bedeutender Schöpfungen in der Historienmalerei hinterlassen, welche speciell durch die Anmuth der Frauen und Kinder — in den Männern kommt er selten über Correggio's Weichheit hinaus — auf alle Fälle einen Fortschritt zur reineren Kunst darstellen und dabei eine Meisterschaft in Handhabung der Technik, eine künstlerische Vollendung zeigen, die wir leider heute noch nicht wieder erreicht haben. — Die ganze Cornelianische Schule hat niemals auch nur eine einzige Hand zu malen vermocht, wie wir sie auf seinen Bildern finden. Und nicht minder sind neben den reflektirten Figuren auch viele ächte, wahr und gesund gefühlte. Sie fanden eben dieser Neuheit halber auch einen so großen Beifall in ganz Europa, daß sich bald Schüler aller Nationen in großer Zahl um den unermüdlichen jungen Mann sammelten, der es nie verschmähte, mit ihnen gemeinsam nach der Natur zu studiren.

Mengs würde unsere größte Achtung schon allein dadurch verdienen, daß er in so hohem Grade das Genie des Fleißes besaß, einen Bildungstrieb, der ihm trotz der vernachlässigten Jugenderziehung den Namen eines Gelehrten und Philosophen bei den Zeitgenossen eintrug, wie er unzweifelhaft bald ein feiner Weltmann wurde. Den Philosophen Mengs wird man nach seinen Schriften nicht eben hoch schätzen, höher stand er jedenfalls als Weltmann. Als solchen lernt man ihn nicht nur aus der großen Anziehungskraft kennen, die er auf unzählige vornehme Personen ausübte, sondern auch aus der Eleganz seines offenbar nach französischen Mustern gebildeten Stils. — Wie schwärmerisch er Winckelmann liebte, zeigt sich auch daraus, daß er ihm noch von Spanien aus den gemeinsamen Besitz seiner Frau antrug, als Madame Guazzi, welche die Madrider Luft nicht vertrug, auf ein Jahr nach Rom zurückkehrte: eine Spielart von Communismus, die denn doch für unseren Geschmack wenig Anziehendes haben dürfte und jedenfalls beweist, daß bei ihm, wie bei so vielen Künstlern, die Phantasie weit stärker war als das Gefühl.

(Schluß folgt.)



War Dürer's Vater ein Ungar?

Ueber diese bisher nur schüchtern aufgeworfene Frage, deren Berechtigung heute nicht mehr abgewiesen werden kann, brachte die Beilage zur „Wiener Abendpost" vom 14. Oktober d. J. einen beachtenswerthen Aufsatz aus der Feder M. Thausing's, dem wir das Nachfolgende entnehmen.

Der Autor knüpft an die bekannte Thatsache an, daß Dürer's Vater aus Ungarn nach Nürnberg einwanderte. Man hegte nun früher gewöhnlich die Ansicht, daß es eine deutsche Kolonistenfamilie gewesen sei, welcher der ältere Albrecht Dürer, der bekanntlich Goldschmied und eines Goldschmieds Sohn war, entstammte. „Dies schon des Familiennamens wegen, der auch sonst in Franken vorkommt, und dann, weil ja die Handwerke und Künste in Ungarn damals vornehmlich in den Händen von Deutschen oder doch von Richtmagyaren ruhten. Die Einwanderung des älteren Albrecht Dürer erschien daher leicht nur wie eine Rückwanderung in das alte Stammland seiner Familie."

„In Ungarn fand längst eine andere Ansicht Vertreter. Danach hätte der einheimische Name der Familie Dürer: „Száraz" (d. i. dürr, trocken) gelautet und wäre dann blos in's Deutsche übertragen worden. Das schmeckte allerdings zu sehr nach einer Analogie mit modernen, namentlich in Ungarn gebräuchlichen Namensänderungen — nur freilich im verkehrten Sinne — um auswärts Glauben zu finden. Auch war die dabei angenommene Etymologie des Namens eine durchaus unrichtige. Es ist erwiesen, daß der Name ursprünglich Thürer geschrieben wurde. So scheint sich Albrecht, der Vater, genannt zu haben, und Dürer selbst führte noch ein Briefsiegel, auf welchem die Buchstaben A. T. über seinem Wappenschilde mit der offenen Thüre angebracht waren. Friedrich Campe, der Herausgeber der „Reliquien", nahm diese Buchstaben irrthümlich als den Obertheil einer Staffelei, an welcher er den Schild angelehnt dachte, und bildete auf dem Titel seines verbreiteten Büchleins das Siegel so ab."

„Vor einigen Jahren nun tauchte in der ungarischen Literatur eine neue Erklärung des Namens Dürer oder Thürer auf, die auf der richtigen Bedeutung des deutschen Namens basirte. Danach hätte der Name im Magyarischen Ajtós (sprich: Aitosch) gelautet, hergeleitet von Ajtó, die Thüre. Dieser Ansicht kam es noch sehr zu statten, daß Dürer in seiner Familienchronik berichtet, das Dörfchen, in welchem seine Vorfahren vom Ackerbaue gelebt hätten, hätte Eytas geheißen, ein Name, der sehr nahe an Ajtós anklingt. Obwohl nun diese Meinung von so gelehrten Männern wie Domherr Danko in Gran vertheidigt wurde, ließen sich doch die durch die frühere Hypothese wachgerufenen Bedenken nicht gleich unterdrücken, und so lange es an einer genaueren Begründung dieses Zusammenhanges fehlte, war Vorsicht geboten."

„Das ist nun anders geworden durch die Broschüre, welche der ungarische Akademiker, Pfarrer Ludwig Haan: „Ueber den Familiennamen Albrecht Dürer's und den Stammsitz seiner Familie" veröffentlicht hat und über welche Herr Dr. A. Dux in der Beilage zur „Wiener Abendpost" vom 9. September Nr. 207 sehr sachgemäß Bericht erstattet hat. Die Broschüre ist zwar in magyarischer Sprache, deren ich nicht mächtig bin, abgefaßt, doch war mein geehrter Freund in Dürer, Herr Johann Batka in Preßburg, so freundlich, mir dieselbe sammt einer eigens für mich angefertigten deutschen Uebersetzung zukommen zu lassen, so daß ich in der Lage bin, ihren Inhalt zu beurtheilen. Ich läugne nicht, daß ich durch denselben in mancher Beziehung höchlich überrascht wurde. Und da ich mich seit längerer Zeit mit der Geschichte Dürer's befaßt habe, halte ich mich fast für verpflichtet, meine Meinung über den Stand der hiermit neu angeregten Frage auszusprechen, zumal ich die Sache jetzt, angesichts der urkundlichen Belege, mit anderen Augen ansehe als früher. Wer im Dienste der historischen Forschung steht, wird sich ja gern und überall eines Besseren belehren lassen."

„Haan druckt sieben Urkunden aus den Jahren 1456 bis 1564 ab, durch welche die Existenz der edlen Familie Ajtós historisch beglaubigt wird. Ferner hat der Verfasser in einer Pußta nahe bei Gyula die Ruinen des ehemaligen Dorfes Ajtós, des Stammsitzes der gleichnamigen Familie, nachgewiesen. Das stimmt nun schlagend mit den Familiennachrichten Dürer's überein. Noch mehr! Haan beschreibt und bildet das Wappen derer von Ajtós ab (Seite 35); es ist offenbar dasselbe, welches nicht blos Dürer, sondern bereits sein Vater geführt hat. Letztere Thatsache ergiebt sich daraus, daß Dürer dieses Wappen bereits im Jahre 1490 auf die Rückseite des Bildnisses seines Vaters in den Uffizien in Florenz gemalt hat. (Vergleiche meine Biographie Dürer's, S. 34.) Dieses Wappen hat Eigenthümlichkeiten, die mit der Herkunft aus Ungarn nur zu gut übereinstimmen: der aus dem bekrönenden Helme wachsende Mohrenrumpf deutet, wenn auch nicht auf die Kreuzzüge, so doch auf Türkenkriege, und die drei grünen Berge, auf welchen die goldene offene Thüre im rothen Felde steht, sind, wie man mich versichert, namentlich ungarischen Wappen eigenthümlich; sie erscheinen ja auch im Landeswappen des Königreiches. Ich ersehe zwar aus Haan's Schrift nicht, woher er die in den Hauptsachen mit den Wappen der Dürer übereinstimmende Abbildung des Wappens derer von Ajtós genommen hat, doch ist wohl anzunehmen, daß sie den Siegeln der Urkunden entlehnt sei."

„Demnach wären die Vorfahren Dürer's in Ungarn nicht gemeine Bauersleute oder Leibeigene gewesen, sondern vielmehr Mitglieder jenes freien Kleinadels, der, oft nur mit geringem Landbesitze ausgestattet, vom Ackerbaue lebte. Heute noch giebt es ja in Ungarn ganze Dörfer, wo jeder Einwohner ein solcher „nemesember" oder Kleinadeliger ist, und alle leben nur wie einfache Bauern von Feldbau und Viehzucht, ganz so, wie Dürer berichtet, daß dort „sein Geschlecht sich genähret hätte der Ochsen und Pferde". Diese kümmerliche Existenz beeinträchtigt aber keineswegs das hohe Selbstbewußtsein, welches dieser Kleinadel von seiner Würde hat, und es wäre daher wirklich auffallend, wenn dieses Bewußtsein bei einem, wenn auch ausgewanderten, Gliede einer solchen Familie verloren gegangen wäre und sich nicht vielmehr sammt dem Wappen in seiner Erinnerung erhalten hätte. Auch dafür bieten nun die Worte, mit welchen Dürer über die Geschichte seiner Familie berichtet: „was er aus seines Vaters Schriften zusammengetragen hat", einen Anhaltspunkt, und in der That sind es gleich die ersten Worte, welche lauten

„Albrecht Dürer der Aeltere ist aus seinem Geschlechte geboren im Königreiche Hungarn" 2c. Doch bedarf es dazu keineswegs der ganz unstatthaften Annahme, daß bei dem Worte „seinem" ein Schreibfehler anzunehmen und „feinem" zu lesen wäre; der Ausdruck „feines Geschlecht" für „edles Geschlecht" verstieße ganz gegen den deutschen Sprachgebrauch. Das Wort Geschlecht hat, namentlich in dem Munde eines Nürnbergers, auch ohne jedes schmückende Beiwort bereits einen ganz besonderen Klang. So wie zwar jedes Menschen Kind geboren ist und von irgend einem Geschlechte abstammt, so bedeutete doch schon frühzeitig das einfache Prädicat geboren (heutzutage wohlgeboren) so viel als: von vornehmen Leuten herkommend, und dasselbe Privilegium der Bedeutung hatte auch der Ausdruck Geschlecht, der ausschließlich für die vornehmeren, in einer Stadt bevorrechteten Patrizierfamilien in Anspruch genommen wurde. „Die von Geschlechtern", „die des Geschlechts" oder in der Einzahl auch „der Geschlechter, die Geschlechterin" gilt namentlich in Regensburg, Augsburg und Nürnberg immer nur von Patriziern. (Siehe: Schmeller, „Bayerisches Wörterbuch", bearbeitet von K. Frommann, München 1877, II, Sp. 500.) Wenn also Dürer von seinem Vater als „aus seinem Geschlechte geboren" spricht, so versteht er darunter bereits die Abstammung von einer adeligen Familie. Das konnte man bisher für eine fromme Meinung des Meisters halten, aber im Zusammenhalte mit den neuesten Forschungen Haan's gewinnt es eine andere Bedeutung."

„Bemerkenswerth ist nun auch die Thatsache, daß Dürer's Vater in Nürnberg die längste Zeit nicht mit dem Familiennamen genannt zu werden pflegt. Er verheirathete sich bekanntlich im Jahre 1467 als vierzigjähriger Mann mit der fünfzehnjährigen Tochter seines Meisters, des Goldschmiedes Hieronymus Holper, und in demselben Jahre leistet er den Eid als geschworener Goldstreicher und wird aufgefordert, als Fremder das Bürgerrecht zu erwerben; er heißt aber bei dieser Gelegenheit nur: „Des Holper's Eidam, Albrecht genannt." Im folgenden Jahre leistet er der Aufforderung des Rathes Folge und wird Meister und Bürger von Nürnberg, und bei diesem entscheidenden Anlasse erscheint zuerst sein deutscher Familienname. Aber noch 1470 wird er wieder nur als „Albrecht, des Holper's Eidam" bezeichnet. Sein Neffe Niklas, der Sohn des ehrbaren Zaummachers Ladislaus oder László in Gyula, ebenfalls Goldschmied, erscheint 1493 als Bürger und Hausbesitzer in Nürnberg unter dem Namen „Niklas Thörer"; derselbe übersiedelte später nach Köln, wo ihn Dürer auf seiner niederländischen Reise besuchte und wo man ihn, wie Dürer selbst in seiner Familienchronik berichtet, Niklas Unger nannte, also bloß nach seinem Vaterlande. Darnach gewinnt es allerdings den Anschein, als ob der deutsche Name Dürer kein ursprünglich fester gewesen sei, sich vielmehr, anfangs schwankend, erst allmählich in der Familie festgesetzt habe."

„Schließlich sei auch noch ein Moment nicht verschwiegen, das für die magyarische Abstammung des älteren Albrecht Dürer schwer in's Gewicht fällt; nämlich seine äußere Erscheinung oder doch seine Gesichtszüge, wie sie uns der dankbare Sohn in zwei vortrefflichen Bildnissen getreulich überliefert hat. Das eine, schon genannte Gemälde, von 1490, befindet sich in der Galerie der Uffizien in Florenz, das andere, von 1497, im Besitze des Herzogs von Northumberland auf Sion-House, alte Kopien des letzteren in der Münchener Pinakothek und im Städel'schen Museum in Frankfurt a. M. Diese Bildnisse verrathen allerdings einen unverkennbaren Anklang an den magyarischen Gesichtstypus: kurzer Kopf, kleine dunkle, tiefliegende Augen, vorstehende Backenknochen; ein auffallender Gegensatz zu den bekannten Gesichtszügen seines berühmten Sohnes Albrecht. Dieser hatte

mehr von seiner Mutter, wie die kürzlich vom Berliner Museum in Paris erworbene Zeichnung Dürer's nach dem Kopfe der alten Frau beweist, während hinwiederum seine beiden Brüder Hans (Pinakothek in München) und Andreas (Albertina in Wien) manche Züge vom Vater geerbt haben."

„Somit habe ich gewissenhaft Alles zusammengestellt, was die Annahme der Abstammung Dürer's aus der Familie der Herren von Ajtós meines Erachtens unterstützt. Eben so aufrichtig muß ich aber nun die eine große Schwierigkeit hervorheben, welche jener Annahme entgegensteht. Dürer berichtet nämlich, daß sein Großvater Anton als Knabe nach Gyula zu einem Goldschmiede in die Lehre gekommen sei; diesem Gewerbe folgt dann dessen ältester Sohn Albrecht, Dürer's Vater, und ein zweiter Sohn desselben, Laszló, wird Zaummacher oder Sattler. Ist es nun nicht unerhört, daß im 15. Jahrhunderte Sprößlinge einer magyarischen Familie von Adel, wenn auch von armem Adel, ein Handwerk erlernen und dieses Handwerk in unmittelbarer Nähe ihres Stammsitzes ausüben? Darüber müssen uns ungarische Geschichtsforscher erst noch aufklären. Was bisher zur Beantwortung, beziehungsweise zur Ablehnung dieser Frage beigebracht wurde, genügt keineswegs."

„Zur schließlichen Erledigung der Frage wäre es sodann von der größten Wichtigkeit, irgend ein Mitglied von Dürer's Familie mit dem Familiennamen Ajtós in seiner magyarischen Form urkundlich nachzuweisen. In Deutschland wird dies kaum möglich sein und von den armen Handwerkern in Gyula dürften sich dort keine schriftlichen Nachrichten erhalten haben. Nun hatte aber Dürer der Aeltere noch einen dritten Bruder, Namens Johannes, der studirt hatte und nachher ganze 30 Jahre lang Pfarrherr in Großwardein gewesen ist. So berichtet uns Dürer, und da wäre es denn doch ein Leichtes, irgend eine authentische Nachricht, sei es auch nur eine Unterschrift dieses Pfarrers, heute noch aufzufinden. Nennt sich derselbe mit seinem einheimischen Familiennamen Ajtós, dann ist die Frage ein für alle Mal erledigt. — Das wäre ein seltsames Zeugniß für das Fortschreiten unserer historischen Erkenntniß auch in kleinen Einzelheiten, eine Illustration des alten Sprüchwortes: „All Ding verkehrt sich!" Bekanntlich galt es bis auf die neueste Zeit für ausgemacht, daß Dürer's Mutter eine geborene Haller, also eine Nürnberger Patrizierin gewesen sei. Erst vor einem Jahrzehnt etwa entdeckte der verdienstvolle Archivar der Stadt Nürnberg, G. W. K. Lochner, daß Frau Barbara Dürerin nicht die Tochter eines Haller — ein solcher war niemals Goldschmied — sondern eines sonst obskuren Holber oder Holper gewesen sei. Und nun soll wiederum der bisher als loco obscuro natus angesehene Vater Dürer's ein Edelmann gewesen sein, und noch dazu ein magyarischer! „All Ding verkehrt sich!"



Amerikanische Kunstzustände.

Boston, im September 1878.



er große Werth, der in den Vereinigten Staaten seit einer Reihe von Jahren auf die Pflege der Kunst gelegt wird, geht aus nichts so klar und deutlich hervor, wie aus der Thatsache, daß in den offiziellen Berichten der Erziehungsbehörden des Landes dieses Thema immer mehr Berücksichtigung findet. Ich glaube daher die Wiederaufnahme meiner eigenen, seit einiger Zeit unterbrochenen Berichte über die Entwickelung der hiesigen Kunstzustände am besten durch die Wiedergabe des betreffenden Passus in dem soeben ausgegebenen Berichte des Erziehungs-Commissärs [1]) einleiten zu können.

„Die Einführung des Zeichnens", heißt es daselbst S. 139 u. ff., „in alle Klassen der öffentlichen Schulen als vorgeschriebener Unterrichtsgegenstand fährt fort, das Interesse der Pädagogen rege zu halten, und hat stete Fortschritte gemacht, seitdem die Aufmerksamkeit des Landes diesem Gegenstande durch die Legislatur von Massachusetts, welche im Jahre 1870 das Zeichnen in allen öffentlichen Schulen dieses Staates peremptorisch vorschrieb, zugewandt wurde. Dem Beispiele des genannten Staates sind von Zeit zu Zeit die Schulbehörden vieler Städte und Flecken im ganzen Gebiete der Vereinigten Staaten gefolgt, und am 14. Mai 1875 hat die Legislatur des Staates New-York ein ähnliches Gesetz erlassen. Die Resultate eines mehrjährigen Studiums in den Schulen von Massachusetts und anderwärts liegen jetzt vor, und der Fortschritt derjenigen Schüler, welche zwei, drei und vier Jahre im Zeichnen unterrichtet worden sind, ist erstaunlich und befriedigend, zumal wenn man die Kürze der Zeit bedenkt, welche diesem Studium im Verhältniß zu anderen regelmäßigen Studien gewidmet wird. [2])"

„Während aber diese Bewegung sich in den öffentlichen Schulen entwickelte, hat sich auch in vielen der secundären und höheren Lehranstalten des Landes ein sehr bedeutendes Steigen des Interesse's an den Fragen des Verhältnisses der Kunst zur Erziehung bemerkbar gemacht. An vielen Hochschulen ist den Lehrern die Wichtigkeit der Kenntniß der Kunst der Alten endlich klar geworden, und wo kein Unterricht in der Technik der Kunst ertheilt wird, finden doch wenigstens die Geschichte, die Entwickelung und die Werke der Künstler Griechenlands und Roms einige Berücksichtigung, und die Schüler werden auf den Zusammenhang zwischen den Kunstwerken und dem Glauben und den sozialen Zuständen derjenigen Völker hingewiesen, deren Literatur man bisher als einen nothwendigen Theil jedes modernen Unterrichtscursus betrachtet hat. Daneben ist auch den Lehrern, welche die wissenschaftliche und technische Erziehung zu leiten haben, die ökonomische Wichtigkeit der verschiedenen Anwendungen der Kunst in der Industrie zum Bewußtsein gekommen."

„Während nun aber das erwachende Interesse an der Beziehung der Kunst zum Unterrichte sich so deutlich unter allen Klassen und Schulen der professionellen Pädagogen kund giebt, ist es auch nicht zu verkennen, daß das Publikum im Großen und Ganzen von sehr

---

1) Report of the Commissioner of Education for the year 1876. Washington, Government Priting Office. 1878.

2) An manchen Orten sind für den Zeichenunterricht nur je 20 Minuten zweimal wöchentlich ausgesetzt! K.

allgemeimem und wachsendem Interesse an allen auf Kunst bezüglichen Angelegenheiten durchdrungen ist. Dieses Interesse, welches sich schon vor der Eröffnung der Centennial-Ausstellung zu Philadelphia bemerkbar machte, ist durch die dort ausgestellt gewesenen Gegenstände wunderbar angeregt, groß gezogen und verbreitet worden; denn durch diese Gegenstände wurde dem amerikanischen Volke zum ersten Male die Bedeutung des künstlerischen Elementes in den Fabrikaten der Welt allgemein zum Bewußtsein gebracht."

„Andrerseits aber hat das Interesse, welches die große Majorität der Besucher der speziellen Kunstausstellung entgegenbrachte, auch den größten Skeptikern bewiesen, daß der künstlerische Instinkt und die Liebe zum Schönen fast universal sind. Bilder, Statuen und schöne Gegenstände aller Art haben ihre Anziehungskraft auf diejenigen ausgeübt, welche bisher gänzlich unbekannt damit waren, und in der Zukunft wird man überall im amerikanischen Volke einen größeren oder geringeren Grad des Verständnisses für Kunstsachen antreffen."

„Das Jahr 1876, welches schon als das Centenarium der amerikanischen Unabhängigkeit bemerkenswerth genug war, und welches eine so große Bedeutung erhalten hat durch den Einfluß der Industrieausstellung aller Nationen auf die künftige Entwickelung des Landes, muß auch noch bezeichnet werden als der Ausgangspunkt einer neuen Aera künstlerischer Entwickelung im weitesten Sinne des Wortes. Man kann sicher behaupten, daß die ökonomischen Beziehungen der Kunst zu der Gewerbsthätigkeit eines Volkes erst in diesem Jahre in Amerika allgemein anerkannt worden sind. Und es ist gleichfalls wahr, daß der Einfluß, welchen eine systematische künstlerische Erziehung auf die Entwickelung der Kunstindustrie ausüben kann, dem amerikanischen Volke erst auf der Centennial-Ausstellung klar in's Bewußtsein getreten ist."

„In dieser Verbindung müssen unter den denkwürdigen Begebenheiten des betreffenden Jahres verzeichnet werden: die feierliche Einweihung des neuen großen Gebäudes der „Pennsylvania Academy of Fine Arts" in Philadelphia und die Wiedereröffnung der mit diesem Institut verbundenen vortrefflichen Kunstschulen, welche während des Baues der neuen Räumlichkeiten mehrere Jahre lang hatten geschlossen werden müssen. Das Kunstmuseum zu Boston wurde ebenfalls im Laufe desselben Sommers eingeweiht, und die mit demselben verbundene Schule wurde den darauffolgenden Herbst eröffnet. Um dieselbe Zeit wurden in New-York zwei wundervolle Leihausstellungen gehalten, welche bemerkenswerthe Sammlungen der besten modernen Kunstgegenstände zusammenbrachten, und diese Ausstellungen wurden so zahlreich besucht, daß die Einnahmen genügend waren, um sowohl die Akademie in New-York, als das dort befindliche „Metropolitan Museum" von einem großen Theile ihrer Schuldenlasten zu befreien. Dasselbe Jahr sah ferner ein Institut in's Leben treten, welches für das Kunstgewerbe von größter Bedeutung zu werden verspricht. Es ist dies das „Pennsylvania Museum and School of Industrial Art" (Museum und Kunstgewerbeschule), in welcher viele der besten Beispiele der künstlerischen Produktion, Beiträge der Künstler und Kunsthandwerker der ganzen Welt, von der Centennial-Ausstellung her dem Lande verblieben sind. Ein ähnliches Kunstgewerbe-Museum wurde in New-Haven, Connecticut, vom Staate incorporirt, und hat ebenfalls manche Bereicherung aus den Kunstschätzen der Ausstellung erhalten."

„Außer der Gründung dieser großen Mittelpunkte künstlerischen Einflusses, welche entweder ihren Anfang oder doch ihre Wiedergeburt vom Jahre 1876 datiren, sind noch einige andere Begebenheiten zu verzeichnen, deren Beziehung zur künstlerischen Erziehung eine direktere ist. Als solche sind zu nennen: die Wiedereröffnung der Schulen der Akademie von Pennsylvanien; die Gründung der Schulen des pennsylvanischen Museums; die Gründung der Kunstschulen des Museums in Boston; die Gründung eines Zeichenlehrerseminars in Verbindung mit der Frauen-Kunstschule der „Cooper Union" in New-York zur Heranbildung von Lehrern für die Schulen des genannten Staates; die Gründung von Kunstsammlungen in Verbindung mit dem Mädchenseminar zu South Hadley, Massachusetts, und mit der Smith-Hochschule für Frauen in Southampton, Massachusetts, und die Vermehrung der Sammlungen der Vassar-Hochschule, im Hinblick auf die Einführung eines ernstlichen Kunstunterrichtes in allen seinen Branchen."



„Eine andere Thatsache von größter Bedeutung, die in dem einfachen Aufzählen neu eröffneter Kunstmuseen keinen Ausdruck findet, ist die Veränderung, welche in dem Charakter der in den Museen enthaltenen Sammlungen vor sich gegangen ist. Früher nahm man es als selbstredend an, daß eine Kunstsammlung Bilder und Statuen, und vielleicht eine kleine Auswahl guter Stiche enthalten müsse; heute dagegen kann ein Kunstmuseum alles enthalten, was die Hand des Menschen zu schaffen vermag. In den Sammlungen geliehener Gegenstände im „Metropolitan Museum" (New-York), in der permanenten Ausstellung und den Leihausstellungen des Bostoner Museums, besonders aber in den kostbaren und umfassenden Sammlungen des „Pennsylvania Museum and School of Industrial Art" und in den kleineren, aber ähnlichen Sammlungen des „Connecticut Museum of Industrial Art" findet sich ein solcher Reichthum der verschiedensten Objekte, daß es fast unmöglich wird, dieselben zu katalogisiren und tabellarisch zusammen zu stellen."

Soweit der besagte Bericht, der noch durch eine Tabelle vervollständigt wird, in welcher 31 Museen und Kunstsammlungen, sowie 30 Anstalten, an denen Kunstunterricht ertheilt wird, aufgezählt werden. Freilich sind die meisten dieser Institute ziemlich beschränkter Art und stehen nur als Hilfsanstalten mit größeren Lehranstalten in Verbindung, aber sie sind dennoch von großer Wichtigkeit, da sie die ersten Ausgangspunkte weiterer Entwickelung bilden. Unter den Museen sind jedenfalls mehrere, welche schon jetzt eine ziemliche Bedeutung haben und in nächster Zeit sich rasch heben und vergrößern werden. Die hauptsächlichsten darunter sind die Museen zu New-York, Boston, Philadelphia, Washington und New-Haven. Das bestdotirte Museum ist bis jetzt die „Corcoran-Gallery" in Washington, welche, von dem Bankier A. W. Corcoran gegründet, über ein Kapital von einer Million Dollars verfügt und im Jahre 1876 die hübsche Summe von $ 42,000 für Ankäufe ausgab. Das Bostoner Museum ist eben in der Erweiterung begriffen. Seine Freunde haben im Laufe des Sommers, trotz der schlechten Zeiten, $ 100,000 zusammen gebracht, und es wird nun rüstig an der Vergrößerung des Gebäudes gearbeitet, um Platz für die Sammlungen zu schaffen, welche in den jetzigen Räumlichkeiten nicht mehr untergebracht werden können. Von besonderem Interesse für die Leser der Zeitschrift wird es sein, zu erfahren, daß die mit dem Bostoner Museum in Verbindung stehende Kunstakademie unter der Oberleitung eines jungen deutschen Künstlers, des Herrn O. Grundmann aus Dresden, steht. Die erste Ausstellung von Schülerarbeiten, welche vergangenes Frühjahr abgehalten wurde, war äußerst interessant und berechtigte zu der Hoffnung, daß die Thätigkeit der Anstalt einen segensreichen Einfluß auf die Zukunft der amerikanischen Kunst ausüben werde.

In meinen früheren Berichten, in denen es hauptsächlich mein Bestreben war, die Meilensteine zu bezeichnen, an denen man den Gang des Fortschrittes in der Entwickelung der amerikanischen Kunstzustände und somit der amerikanischen Kultur bemessen kann, hatte ich mich meistens auf die Erwähnung neu entstandener Museen und Schulen oder auf Ausstellungs- und Auktionsberichte zu beschränken. Es tritt nun aber auch noch ein anderer Faktor hinzu, der ebenfalls berücksichtigt werden muß, wenn man von Kunstangelegenheiten in den Vereinigten Staaten sprechen will. Ich meine die Kunstliteratur, die neuerdings einen Umfang erreicht hat, den vor zehn bis zwanzig Jahren Niemand hätte ahnen können. Damals war ein amerikanisches Buch über einen künstlerischen Gegenstand ein seltener Vogel; heutzutage dagegen ist es kaum möglich, sich über alle die neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete auf dem Laufenden zu erhalten. Eine Liste sämmtlicher einschlägigen, während der letzten zwei Jahre in den Vereinigten Staaten erschienenen Bücher würde ganz stattlich ausfallen, selbst wenn man sämmtliche Uebersetzungen deutscher und französischer Werke, sowie die Republikationen englischer Werke, weglassen wollte. Eine solche Liste würde aber für deutsche Leser kaum vom Interesse sein, da, wie das ja nicht anders zu erwarten steht, die große Mehrzahl der erwähnten Schriften nicht das Ergebniß selbständiger, originaler Forschung sind, sondern sich lediglich darauf beschränken, das in Europa angesammelte Material dem amerikanischen Bedarfe anzupassen. Diese Bemerkung darf keineswegs als absprechende Kritik aufgefaßt werden; sie enthält vielmehr nur die Konstatirung einer ganz naturgemäßen Thatsache.

Zu den bedeutendsten Erscheinungen auf kunstliterarischem Gebiete gehört die amerikanische Ausgabe von Prof. Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte".[1]) Die Ausgabe ist von Herrn Clarence Cook besorgt worden, dem freimüthigen, wo es ihm nöthig scheint, selbst schonungslosen, freilich aber oft einseitigen Kritiker, dessen auch in diesen Blättern schon Erwähnung gethan worden ist. Um so mehr ist es zu verwundern, daß die Uebersetzung des Buches so mangelhaft ist, und daß Herr Cook in seinen eigenen dem Buche beigefügten Bemerkungen seine gewohnte Kritik nicht strenger gegen sich selbst geübt hat. Fehler in der Anführung deutscher Werke, wie z. B. „Die Architektonisches, Ordnung der Griechen und Römer", von Mauch, oder „Ueber den Style, Nicolo Pisano", von Dobbert, möchten sich allenfalls noch als Druckfehler erklären lassen. Wenn aber aus Wessely's „Anleitung" u. s. w. eine „Verleitung zur Kenntniß und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes" gemacht wird, so hält auch diese Erklärung nicht mehr Stich. Am schlimmsten aber hat sich Herr Cook an dem von ihm commentirten Autor versündigt in seiner Anmerkung betreffs der Holbein-Controverse. Ohne die letzten Resultate, wie sie in der zweiten Auflage von Woltmann's „Holbein und seine Zeit" vorliegen, zu kennen, setzt er sich Prof. Lübke gegenüber auf das hohe Pferd und macht ihn mit der Bemerkung todt, „kein Gelehrter von Ruf zweifle heutzutage noch daran, daß der Sanct Sebastian's Altar von dem jüngeren Holbein gemalt sei". Daraus geht denn natürlich klar hervor, daß, nach Herrn Cook's Meinung, Prof. Lübke kein „Gelehrter von Ruf" ist. Wozu dann aber sein Werk neu übersetzen und commentiren? Auch die Bemerkungen, welche Herr Cook über deutsche Kunst macht, sind sehr sonderbarer Art. Ohne Zweifel hat er Recht, wenn er behauptet, Prof. Lübke sei etwas parteiisch und räume der deutschen Kunst zu viel Platz ein, wobei er freilich vergißt, daß das Buch originaliter für deutsche Leser geschrieben ist, denen die Werke der deutschen Kunst eben am leichtesten zugänglich sind. Ein Kritiker aber der beansprucht, mit allen Schulen der Welt genau vertraut zu sein, darf sich nicht auf die deutschen Bilder der Philadelphia-Ausstellung berufen, um der Welt zu beweisen, daß die deutsche Kunst keinen Pfifferling werth sei. Er muß wissen, daß diese Ausstellung die deutsche Kunst eben nicht repräsentirte, oder wenn er das nicht weiß, so muß er auf seinen Rang als Autorität verzichten.

Eine erfreulichere Erscheinung ist das neue Werk des Herrn Charles C. Perkins über Raphael und Michelangelo[2]). Trotz des merkwürdigen Zusammentreffens im Titel und in der Parallelstellung der beiden Meister hat das Buch mit demjenigen Springer's wenig oder gar nichts gemein. Es macht nicht wie dieses den Anspruch einer erschöpfenden Behandlung des Gegenstandes, ist dagegen in seiner kürzeren Fassung und seiner mehr panegyrischen als kritisirenden Haltung desto mehr danach angethan, das Publikum in die Heiligthümer der Kunst einzuführen. Man kann wohl sagen, daß in poetischer Auffassung, Wärme der Sprache und anschaulicher Darstellung dieses Buch bis jetzt einzig in der amerikanischen Kunstliteratur dasteht.

Ueber die Masse oder vielmehr Unmasse der Bücher zu berichten, welche sich mit Keramik, Meubles und der Ausstattung der Wohnung im Allgemeinen befassen, würde hier kaum am Orte sein, selbst wenn es mir möglich gewesen wäre, mich durch die erschreckende Anzahl von Bänden hindurch zu arbeiten. Derartige Bücher jagen sich förmlich auf dem Markte und sind ein Beweis von dem fast krankhaften Interesse, welches hier alle Welt augenblicklich der Hausdekoration zuwendet. Dabei kommt freilich viel krauses Zeug zum Vorschein, und das Schwören zumal auf englische Autoritäten einerseits, die Willkür des subjektiven, ungeregelten Geschmacks andrerseits macht sich überall bemerkbar. Nur zu oft ist das Haschen nach Neuheit, nach „oddity" (Seltsamkeit), das Hauptprinzip der sogenannten Dekoration. Ein Schränkchen hier, ein Gestellchen dort, ein Stück bemaltes japanesisches Papier an beliebigem Orte, Teller anstatt auf dem Tische an der Wand aufgehängt, und die Dekoration ist fertig. Freilich sieht das Zimmer nicht mehr aus wie eine Wohnstube, sondern wie eine

1) Outlines of the History of Art. By Dr. W. Lübke. A new translation from the seventh German edition. Edited by Clarence Cook. 2 Vols. New-York, 1878.

2) Raphael and Michelangelo. A critical and biographical essay. Boston, 1878.



Trödlerbude, aber es ist „odd", und das genügt. Hoffentlich wird Falke's Buch: „Die Kunst im Hause", welches demnächst hier, von Herrn Perkins redigirt, in englischem Gewande erscheinen wird, gegen manche dieser Extravaganzen als Gegengewicht dienen.

Ich habe oben gesagt, daß die amerikanische Kunstliteratur im Großen und Ganzen auf selbständige Forschung wenig Anspruch machen könne. Das qualifizirende „wenig" deutet schon an, daß es Ausnahmen giebt. Die bedeutendste dieser Ausnahmen ist das Buch des Generals di Cesnola über Cypern[1]). Das Werk wird wohl, als Arbeit eines Italieners, und da es gleichzeitig auch in England erschienen ist, Schwierigkeiten haben, sich als „amerikanisch" zu legitimiren. Allein da Cesnola seine Entdeckungen als amerikanischer Consul auf Cypern machte, und da alle die von ihm gefundenen interessanten Alterthümer nach Amerika gewandert sind, so scheint es ganz gerechtfertigt zu sein, wenn Amerika auch die Ehre der Unternehmung für sich beansprucht. Ein näheres Eingehen auf das Buch ist wohl kaum nöthig, da dasselbe schon in Ihrer Korrespondenz aus New-York erwähnt worden ist.

Als Produkten ächt amerikanischer Originalforschung muß ich sodann noch zweier Werke gedenken, über die ich eigentlich früher hätte berichten sollen, da sie schon im Jahre 1875 erschienen sind. Es sind dies die Monographien des Herrn W. S. Baker über den englischen Kupferstecher William Sharp, und über die Werke der amerikanischen Kupfer- und Stahlstecher[2]). Das letztgenannte Werk ist natürlich für diejenigen, welche sich für amerikanische Kunst interessiren, von besonderer Wichtigkeit. Man ist beim Durchsehen des Buches erstaunt über die große Anzahl der Stecher, welche schon in dem verhältnißmäßig jungen Lande gearbeitet haben; noch mehr aber erstaunt man, wenn man die Sammlung des Herrn Baker durchsieht, über die große Anzahl wirklich guter Arbeiten, namentlich im Fache des kleinen Porträts, welche diese Stecher geliefert haben.

Schließlich sei noch die nunmehr im dritten Jahre bestehende Zeitschrift: „The American Architect and Building News" erwähnt. Das Blatt ist trefflich redigirt, und kann als das erste Journal in Amerika bezeichnet werden, welches die Kunst, wenigstens nach einer Richtung hin, würdig vertritt. Es erscheint hier zwar seit einiger Zeit auch eine amerikanische Ausgabe des „London Art Journal", allein die amerikanische Kunst findet darin verhältnißmäßig nur wenig Berücksichtigung, und die meisten der beigegebenen Stahlstiche sind, wie das ja männiglich bekannt ist, von künstlerischer Vollendung ziemlich weit entfernt.

S. R. K.

---

1) Cyprus: Its ancient cities, tombs and temples. By General L. P. di Cesnola. New-York, 1878.

2) Wiliam Sharp. Engraver. By W. S. Baker. Philadelphia, 1875. — American Engravers and their Works. By W. S. Baker. Philadelphia, 1875.



Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877.

Von C. von Fabriczy.

Mit Illustrationen.

II. Malerei.



Aus der Betrachtung der italienischen Skulptur der Gegenwart im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift hat sich uns das Resultat ergeben, daß sie den Stempel einer eigenthümlichen, alle ihre Werke bestimmenden Richtung trägt. Konnten wir also dort von einem nationalen Charakter sprechen, so ist dies bei der Malerei ganz und gar nicht der Fall. Was in Italien in dieser Kunst geleistet wird, ist nicht das Produkt nationaler Traditionen, nicht das Resultat von Schulen; es ist nur das Ergebniß einer von den einzelnen Individuen auf eigene Faust betriebenen Thätigkeit, deren einziges gemeinsames Merkmal darin besteht, daß es dabei auf eine Nachahmung der modernen französischen Malerei hinausläuft. Im Grunde genommen dominirt auch hier der Naturalismus. Doch unterscheidet sich der italienische Naturalismus durch wesentliche Momente von der analogen Richtung der französischen und deutschen Malerei. Denn während der Realismus der ersteren, dem geistreichen und immer beweglichen Charakter des Volkes entsprechend, sich rastlos neue Stoffgebiete erobert, sich die Lösung immer neuer malerischer Probleme vorsetzt, und so in Form und Inhalt immer unser Interesse weckt; während der deutsche Realismus seine Bethätigung besonders in der Darstellung des Volkslebens, und zwar nicht nur nach seiner stofflichen, sondern vorzugsweise nach seiner Gemüthsseite sucht: beschränkt sich der italienische Realismus auf eine Kopie der Wirklichkeit, und zwar eine Kopie, die er dem ersten besten ihm in den Weg laufenden Motive ohne Rücksicht auf die Aneignung desselben zu künstlerischer Gestaltung entnimmt, und wird dadurch eben zum nackten, krassen Naturalismus. Es fehlt ihm das geistige Moment, das der Künstler aus seinem eigenen Fonds in die Wirklichkeit hineinlegen muß, um sie zum Kunstwerk zu gestalten, es fehlt der frische Pulsschlag des Lebens. Das Bestreben, von dem diese Richtung geleitet wird, ist einmal das nach technischer Vollendung, und diesem läßt sich bei einer Kunst, die so sehr wie die moderne Malerei Italiens in den Anfängen ihrer Entwickelung und ihres technischen Könnens steht, Werth und Berechtigung nicht absprechen; dann aber ist es auch das Bestreben, dem Geschmacke der Mode zu huldigen, und dies ist der wunde Punkt, an dem die italienische Malerei zumeist krankt.

Ein bedeutender Fortschritt im Technischen ist nicht zu läugnen. Traten uns noch auf der Weltausstellung zu Wien zahlreiche Leistungen entgegen, die kaum die ersten Anfänge einer Beherrschung der Technik bekundeten, so überraschte uns in Neapel umsomehr nicht nur das Talent malerischer Auffassung, sondern auch die Sicherheit der Ausführung. Daß dabei oft über das Ziel hinausgeschossen wird, kann die allgemeine Wahrnehmung ebensowenig umstoßen, wie daß unter den 700 Gemälden der Ausstellung gar manche Stümperarbeit vorkam, die uns wie der befangene Versuch eines in der Handhabung der Palette un-

erfahrenen Anfängers anmuthete. Es hängt dies mit dem Mangel an Atelierschulen zusammen, in Folge dessen viele der angehenden Maler in Italien ganz auf sich selbst und den Rath gleich unerfahrener Kollegen verwiesen sind, während nur wenigen die unschätzbare Leitung bewährter Meister zu Theil wird. Daß sich trotzdem ein Fortschritt in der Technik konstatiren läßt, spricht für die reichen Anlagen und den malerischen Sinn des Volkes.

Ein Räthsel bleibt es, wie bei diesen Eigenschaften in dem italienischen Maler das Gefühl für die Schönheit der künstlerischen Motive des eigenen Landes so spät, für die des eigenen Volkes noch fast gar nicht erwacht ist. Denn während allerdings in der Landschaftsmalerei die Reize der heimischen Erde immer mehr die Aufmerksamkeit der Künstler erregen und ihnen schon heute die Vorwürfe zu ihren bedeutendsten Werken liefern, geht die große Masse der Genremaler an dem unerschöpflichen Reichthum, den ihnen das eigene Volk in seinen mannigfach wechselnden Typen, sowie in seinem mit der umgebenden großen Natur noch enger als anderswo verknüpften Alltagsleben und seinen vielfach in ursprünglicher Naivetät fortbestehenden Sitten und Gebräuchen als herrlichsten Stoff für künstlerische Gestaltung so freigebig entgegenbringt, noch immer wie blind vorüber. Daß aber gerade dies der Fels ist, aus dem der frische Quell einer nationalen Kunst entspringen könnte, wenn sich die rechten Künstler fänden, die ihn mit ihrem Zauberstabe berührten, scheint uns unzweifelhaft, wenn wir auf die Erfolge blicken, die ein L. Robert, Hebert, Bonnat auf diesem Gebiete errungen.

Allerdings hat es damit noch seine guten Wege, wenn wir nach dem Bestreben der Künstler urtheilen, rücksichtslos dem Geschmacke des Publikums zu huldigen. Kunst geht nach Brod, und weil sie dies Brod vom Publikum hat, hier mehr als anderswo blos von ihm haben kann, so unterwirft sie sich auch ganz den Velleitäten desselben. Der Staat, dessen Hilfsquellen für die Begründung und Festigung der zu seiner gedeihlichen Entwickelung unabweislich nöthigen Institutionen vollauf in Anspruch genommen sind, kann vorderhand für die Kunst nichts oder so wenig thun, daß es nicht in Betracht kommt. Die Mittel der größeren Communen des Landes sind so sehr absorbirt, daß für die Unterstützung der Kunst auch hier verschwindend wenig erübrigt wird. Was das Herrscherhaus in dieser Richtung thut, geht keineswegs über ein durch die Rücksicht für seine Stellung gebotenes anständiges Maaß hinaus, und ist auch weder durch besonderes Interesse noch durch Kennerschaft geleitet. Der reichen Adelsfamilien des Landes, die sich für moderne Kunst interessiren, giebt es sehr wenige, und auch für diese kommt das Besitzenswerthe zumeist aus dem Auslande; die Amateurs, deren es in Italien auch heute noch viele giebt, verlegen sich ohne Ausnahme auf Gebiete der Kunst, die weit hinter der Gegenwart zurückliegen. Ein reicher Bürgerstand endlich, der sich den Luxus der Kunst gestatten dürfte, existirt bekanntlich bei dem unentwickelten Stande der Industrie im Lande fast nur in Einzelexemplaren.

Unter solchen Umständen bleibt dem Künstler freilich nichts anderes übrig, als den Absatz für seine Produkte außerhalb des eigenen Landes zu suchen und sich dem Kunstweltmarkte zuzuwenden. Wenn er aber dort Erfolg haben will, muß er sich auch dem Geschmacke des Publikums, das aus aller Welt zusammenströmt, um seine künstlerischen Salonbedürfnisse zu befriedigen, ohne Rückhalt fügen, ja da er eine so gefährliche Konkurrenz zu bestehen hat, muß er darnach streben, den überreizten und blasirten Geschmack mit immer stärker gewürzten Leckerbissen zu ködern. Denn auf dem Felde, wohin er einmal hinabgestiegen, steht für ihn alles auf dem Spiel: hier der Sieg und mit ihm Ruhm und Wohlleben, dort die Niederlage und mit ihr Schande und Elend. Es ist ein Kampf um's Dasein in seiner widerlichrohesten Gestalt, weil er auf einem Felde gekämpft wird, das eigentlich dazu bestimmt ist, uns über die gemeine Nothdurft des Daseins zu erheben, und weil er mit Mitteln gekämpft werden muß, die dies reine Feld schmählich besudeln.

Daß bei Werken, die in der Schwüle solcher Atmosphäre, für ein Publikum mit so überreiztem Geschmacke geschaffen werden, von jener Sammlung des Gedankens, jener Keuschheit der Empfindung, jener Spontaneität des Gestaltens nichts zu verspüren sein kann, die das Wesen des wahren Kunstwerkes bestimmen, ist erklärlich; daß die geschilderten Verhältnisse den Künstler dazu treiben, um nicht zu sagen ihn zwingen, sich dieser Geschmacksrichtung

in die Arme zu werfen, ist vielleicht in den Augen einsichtig Urtheilender ein Entschuldigungsgrund dafür, daß er dem Genius der Kunst untreu wird; aber es kann das Urtheil über den Standpunkt, auf dem sich die moderne italienische Malerei befindet, und über ihre Tendenz nicht mildern, — ein Urtheil, welches wir zum Schluß in dem Satze zusammenfassen müssen, daß sich in derselben ein entschiedener Fortschritt im malerisch Technischen, aber ein um so beklagenswertherer Rückschritt in der künstlerischen Gestaltung von Form und Inhalt offenbart.

Wenn sich in der italienischen Malerei noch vor wenigen Decennien eine Vorliebe für die Behandlung geschichtlicher Stoffe kundgab, so hat sich seither auch in dieser Beziehung eine bedeutsame Wandlung vollzogen: sie hat es aufgegeben, Historienbilder in großem Stile zu schaffen, und gestaltet was sie an historischen Stoffen behandelt, viel mehr im Sinne des historischen Genrebildes, als der reinen Historie. Was von der letzteren sporadisch auf der Ausstellung von Neapel vorhanden war, nahm sich aus wie Versuche halbreifer Akademieschüler, mit einem oktroyirten Thema den Preis eines Reisestipendiums zu ermalen. Von einem freien und großen Wurf in der Gestaltung des Stoffes, von Stil der Komposition, Kunst der Gruppirung, Kraft der Charakteristik im malerisch adäquaten Ausdruck der Idee durch die Form ist dabei nicht die Rede.

Daß eine Kunstrichtung, die in der Gestaltung historischer Stoffe so vollgültige Proben ihrer Armuth giebt, an der heiligen Historie noch weniger Gefallen finden werde, ist von vornherein anzunehmen, und die Thatsachen widersprechen dieser Annahme auch nicht, da im Ganzen blos vier Gemälde der Ausstellung unter diese Rubrik einzureihen waren; davon sind drei ganz unbedeutend, während im vierten, in des Neapolitaners Fiore „Martyrium des h. Bonus", der krasseste Naturalismus zur Darstellung eines Gegenstandes der Heiligenlegende benutzt erscheint. So etwa würden Courbet's Heilige ausgesehen haben, wenn er sich entschlossen hätte, auf seine alten Tage noch deren zu malen.

Viel zahlreicher als die Historie war das historische Genrebild auf der Ausstellung vertreten. Nicht die eigentliche Geschichte, sondern mit Vorliebe die Lokal- und Familien-Geschichte des eigenen Landes, dann Scenen aus dem Leben und den Werken der heimischen und fremdländischen Künstler und Dichter boten vorzugsweise den Stoff dazu dar. Daß man hierbei in den meisten Fällen eine mit den gewöhnlichsten Mitteln der Routine recht prätentiös aufgebauschte, im Grunde aber herzlich unbedeutende Illustration des betreffenden Ereignisses zu sehen bekommt, ist nicht geeignet, Freude an den Erzeugnissen dieser Gattung zu erwecken. Carelli's (Neapel), Gianetti's (Venedig), Venturi's (Mailand), Biscarra's (Turin) und Anderer hierher gehörige Arbeiten sind Durchschnittswaare für den Markt des gewöhnlichen Bedarfs gearbeitet und bei diskreten Preisen von demselben auch konsumirt.

Nur drei Werke dieser Gattung ragen über das Niveau der übrigen hinaus, spielen aber aus dem historischen schon in das reine Genre hinüber; des Brescianers Faustini „Gefangennahme Luisa Sanfelice's" ist ebenso meisterhaft in Bewegung und psychologischem Ausdruck der Hauptgestalt, wie in der malerischen Behandlung des Stofflichen; des Nizzesen Pontremoli „Macbeth und die Hexen" trägt bei sehr tüchtiger Durchbildung des Formellen in hohem Grade „malerische Stimmung" in sich (was sonst gerade eine schwache Seite der italienischen Genrekunst ist), während der Mangel des malerisch so tüchtigen Werkes im eckigen Aufbau der Komposition liegt; des Neapolitaners Cammarano „Brigantennest" endlich hat in der Komposition den Vorzug lebendigster Charakteristik, natürlich wirkungsvoll und doch nicht unschön geordnete Gruppenbildung und harmonisch malerische Behandlung.

Auf der Grenzscheide zwischen historischem und reinem Genre stehen sodann auch diejenigen Bilder, welche dem antiken Leben und der antiken Geschichte entnommene Gegenstände in genrehafter Weise behandeln. Bei ihnen allen ist es nicht, wie bei den sich in gleichem Stoffkreise bewegenden Bildern Gérôme's oder Alma Tadema's, die archäologische Genauigkeit der Verarbeitung des Stoffes, die uns fesseln könnte; die Maler begnügen sich im Gegentheile mit einer mehr oder weniger phantastischen Darstellung des Beiwerkes, und so bleibt für den Beschauer in den meisten Fällen nur das Interesse an der rein malerischen Gestaltung übrig.





Der Besuch bei der Wöchnerin.

Gemälde von L. Busi.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIV.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Eines der bessern Bilder dieser Gattung ist Muzzoli's (Modena) „Poppäa läßt den Kopf der Gattin Nero's vor sich bringen", worin dem widerlichen Stoffe malerisch das Mögliche abgewonnen ist; auch Maldarelli's (Neapel) „Episode aus Pompei" verdient vom Standpunkte der malerischen Behandlung hervorgehoben zu werden. Neben mehreren hierhergehörigen Arbeiten Netti's (Neapel), Sciuti's (Catania) und D'Agostino's (Salerno) müssen wir auch des Neapolitaners Miola gedenken, der seit langem diese Art von Darstellungen zu seiner Spezialität gemacht hat; seine beiden Bilder: „Nero citharoedus" und „Horaz auf seinem Landgut" bekunden übrigens in ihrer dem Fresco nachgeahmten, kalten, der plastischen Modellirung fast ganz entbehrenden Behandlung einen bedenklichen Rückschritt gegen seine früheren Arbeiten.

Wir kommen jetzt zur eigentlichen Genremalerei. Da war in Kompositionsart und Stoff alles Denkbare vorhanden: von dem kleinsten Bildchen mit einer einzigen Gestalt, die irgend einen Zustand, ein Gefühl, eine Aktion darstellen soll, bis zum großen, vielfigurigen Gemälde, das eine Scene öffentlichen, gesellschaftlichen, heiligen oder profanen Lebens und Treibens zum Gegenstande nimmt. Alle Schichten der Gesellschaft, alle Völker der Erde werden abkonterfeit. Die größte Rolle spielt aber doch immer das Alltagsleben mit seinen nichtssagenden Vorkommnissen, die photographisch genaue Kopie der Wirklichkeit. Eigene Erfindung ist Luxus. Täuschende Nachahmung der Gewandstoffe, fashionables Arrangement des Mobiliars, Verwendung der beliebtesten Tapeten- und Stoffmuster, kurz eine an Manie streifende Betonung allen Beiwerkes — das ist die Hauptsache. Einige Maler versteigen sich so weit, den Schwerpunkt ihrer Produktionen in die Weichheit der Carnation, in die sentimental-schmachtenden oder grisettenhaft herausfordernden Physiognomien ihrer Heldinnen zu verlegen; aber um in all' dieser Herrlichkeit einen Funken frischen, wahren Lebens, gesunder, natürlicher Empfindung zu entdecken, muß man oft Dutzende von Werken vergebens durchmustern.

In der lombardischen Genremalerei machen sich deutlich zwei Richtungen geltend. Die eine befleißigt sich bei engem Anschluß an das belgische Genre (Stevens, Willems) einer großen Sorgfalt in der malerischen Behandlung und Zusammenstimmung alles Stofflichen und legt auf die psychologische Charakteristik erst in zweiter Linie Nachdruck. Ihre Bilder verlieren dadurch die Wirkung von unmittelbar geschaffenen Kunstwerken, sinken aber zumeist doch nicht auf das Niveau von bloßen Kopien der Wirklichkeit herab, weil in Komposition und malerischem Arrangement immer noch ein Moment des Stiles zur Geltung kommt. Hierher gehören die Arbeiten Busi's, Pagliano's, Ferегutti's und Anderer. Ein hübsches Beispiel, des Ersteren „Besuch bei der Wöchnerin", mag die Spezies veranschaulichen (s. den Holzschnitt). — Die zweite Richtung hat ihren Schwerpunkt in der charakteristischen Durchbildung ihrer Sujets, die sie mit Vorliebe so wählt, daß darin die Gemüthsseite anklingt, also nicht dem Salonleben, sondern den unteren Schichten der Gesellschaft entnimmt. In der malerischen Behandlung lehnt sie sich an jene Richtung der deutschen Genremalerei, die wir etwa in den Werken Jordan's, Enhuber's, Kirner's, C. Hübner's vertreten finden: kräftiges, hier und da etwas trockenes Kolorit, sorglichste Durchbildung des Details, Verschmähen von Luft- und Lichteffekten, im Allgemeinen ein frischer, gesunder malerischer Charakter. Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Girolamo Induno (Mailand); außerdem gehören ihr L. Bianchi (Monza), Castoldi, Barilli (Parma), Schermini (Brescia), Brambilla, Zuccoli, Trezzini und andere Mailänder an.

Die Genremaler Venedigs verfolgen eine ähnliche Richtung wie die erstgeschilderten lombardischen, nur suchen sie die malerische Seite ihrer Aufgabe nicht in der auf wenige gleichartige Töne basirten Zusammenstimmung der Farben, sondern mehr in einer die Reize kräftiger Beleuchtung und effektvoller Reflexe nicht verschmähenden satten Farbengebung, und erzielen mit diesem Elemente, in dem wohl noch ein letzter Funke der glorreichen heimischen Tradition glüht, in ihren Bildern oft eine tüchtige Wirkung. Freilich konnte man dies relativ günstige Urtheil nicht aus den auf der Ausstellung vorhandenen Werken abstrahiren, wo die venetianische Schule nur durch ein unbedeutendes Bild ihres Hauptmeisters Zona, und durch ebenfalls



geringe Arbeiten von Nono, Favretti, Coen, Pajetta, Locatello u. A. recht schlecht vertreten war.

In Turin waltet in der Genremalerei ein von schlimmsten französischen Einflüssen beherrschter, in stofflich rohen Farbeneffekten sein Ziel suchender Naturalismus, dessen abschreckende Beispiele in einigen Bildern Raymond's, Delleani's, Blanchi's und Junck's auf der Ausstellung alles Vorhandene durch ihre grellen Farben überschrieen.

Für die Genrekunst der florentinischen und römischen und der übrigen sich um diese beiden Centren gruppirenden Maler endlich läßt sich keine bestimmte Richtung nachweisen. Hier ist, innerhalb der für diesen Zweig oben im Allgemeinen umschriebenen Grenzen, der Individualität, dem Geschmacke, der Marotte jedes einzelnen Künstlers der freieste Spielraum gelassen. Unter den ersteren ragt Ferroni's (Signa) halb der Landschaft halb dem Genre angehöriges Bild „Heimkehr aus dem Walde" durch stimmungsvollen Ernst und Adel der Gestalten hervor, während Gioli's (Pisa), Signorini's, Borrani's, Saltini's und andrer Florentiner Arbeiten ziemlich mittelmäßig sind. Unter den Werken der römischen Genremaler seien hier nur Detti's (Spoleto) mit ganzem Aufwande des Reizes der Farbe gemalte zwei Bilder „Ruhe" und „Abschied", und Santoro's (Rom) trefflich komponirte, aber kalt gemalte „Todestrauer in Fustaldo" erwähnt.

Als letzte der nach den einzelnen Kunstcentren des Landes sich örtlich sondernden Schulen haben wir noch die neapolitanische zu besprechen. In dieser liegt etwas vom Charakter des Neapolitaners selbst, der — schnell und heftig, unmittelbar im Fühlen, phantasievoll und leicht entflammt, doch auch wieder beharrlich und erwägend, geduldig und scharfsinnig, ja grüblerisch im Denken — Gegensätze in sich vereint, die in keinem anderen Volksstamme Italiens so ausgeprägt und unvermittelt neben einander liegen. Wie wir nun schon in der Skulptur der südlichen Provinzen Manches gefunden haben, was als Ausdruck dieser Charaktereigenthümlichkeiten erschien: die Wahl gewaltsamer, abstoßender, wenn auch ein geistiges Moment enthaltender Stoffe, mochten sie sich auch zu einer plastischen Behandlung ganz und gar nicht eignen, die Verachtung jener mechanischen Finesse der lombardischen Skulptur, die der trostlosen Phantasiearmuth zum Deckmantel dienen muß, so kommen auch in der Malerei dieselben Eigenthümlichkeiten der Volksseele zum Ausdruck: bedeutendere Stoffe, detaillirteste Durchbildung auf Grundlage genauen Studiums der Wirklichkeit, und wieder auch geflissentliche Verachtung der malerischen Gesetze, wenn es für den Endeffekt nöthig scheint, — ein sonderbares Gemisch von künstlerischer Wahrheit und handwerklichen Kunstgriffen, aus dem selbstverständlich keine harmonisch vollendeten Werke hervorgehen können.

Alle die angeführten Eigenthümlichkeiten kamen in den beiden Kompositionen zweier jüngeren Maler, des Neapolitaners Giacomo di Chirico und des Abruzzesen Franc. Michetti, welche die immer von Bewunderern umlagerten Prunkstücke der Ausstellung bildeten, in prägnanter Weise zur Erscheinung Chirico's Bild stellt einen „Hochzeitszug in einem Dorfe der Basilicata" dar. Der erste Eindruck, den wir vor dem Bilde haben, ist der eines mit bunten und stechenden Farben erzeugten malerischen Wirrwarrs, in dem eine harmonische Zusammenstimmung nicht einmal versucht ist, sondern die Farben, wie sie in Wirklichkeit bei einer ähnlichen Scene vorkommen mögen, pure et simple nebeneinander gesetzt sind. Und doch ist das Werk keine triviale Kopie der Wirklichkeit; dazu ist die Stufenleiter der Gefühle, die sich in den Physiognomien der Theilnehmer spiegeln, eine zu mannigfaltige und zu gesucht kontrastirende. Dagegen ist die Anordnung nichts als treue Nachbildung der Wirklichkeit, mit einem starken Anflug von Koketterie; nirgends sieht man in einem Ansatz zur Gruppenbildung den ordnenden Sinn des Künstlers, nirgends in dem nicht blos lebenstreuen, sondern auch schönen Zuge eine Linie seiner gestaltenden Hand. Das ganze Werk durchzieht der ungelöste Kontrast zwischen der genau nachgebildeten Realität und den hinterher in dieselbe hineingelegten psychologischen Charaktermomenten. Als Vorzüge muß man hingegen die vollendete Technik und die Treue nicht blos im Oertlichen und Kostümlichen, sondern besonders auch im Physiognomischen hervorheben.

Michetti's Bild behandelt auch ein Motiv spezifisch süditalienischen Gepräges, nämlich



die „Frohnleichnamsprozession zu Chieti in den Abruzzen“. Gemalt ist es mit einer bei einem Jüngling von 24 Jahren wahrhaft phänomenalen Sicherheit der Technik und mit vollendeter Wahrheit; aber die Farben sind hier womöglich noch bunter und greller nebeneinandergesetzt, die Formen mit genialem Sich-Gehen-Lassen mehr angedeutet als ausgeführt, auf ein Durchkomponiren des wirkungsvollen Motivs, auf Gliederung der einzelnen Gruppen ist von vornherein verzichtet. Vergebens sucht das Auge in diesem Chaos von Gestalten und Farben die Hauptfigur, die Hauptgruppe; alles löst sich gleichmäßig in ein ungeordnetes Gewirre von einzelnen Gestalten auf, die alle in Form und Farbe gleichberechtigt neben einander wirken wollen, und deren jede für sich genommen auch in der That so wirkt, weil sie alle lebensvoll individualisirt sind. Ein großer Fehler des von der Jury mit einem der beiden ersten Preise gekrönten Bildes ist auch die durchaus mangelhafte Luftperspektive.

Neben den ebengeschilderten beiden Effektstücken traten die Genrebilder der übrigen neapolitanischen Maler, als Toma, R. Santoro, Ponticelli, Gutterboch, Steffani u. A. in den Hintergrund, obwohl sich jedenfalls nicht Schlechteres als in den anderen Schulen darunter befand.

Zum Schlusse haben wir noch eines Werkes der Genrekunst zu gedenken, das zwar — weil von einem Ausländer geschaffen — nicht eigentlich in eine Besprechung der italienischen Malerei gehört, dessen Würdigung wir uns aber doch nicht versagen wollen, weil es das einzige Bild der Ausstellung war, dessen harmonische Wirkung durch keinen Mißton gestört wurde. Es ist ein in den Dimensionen ganz bescheidenes, von der Jury mit dem Ehrendiplom gekröntes Bild des in Rom gebildeten jungen Spaniers Raymond Tusquets: „La conca dell' Ave Maria“, zwei Bauernmädchen darstellend, die ihre Wassergefäße am Abend an einer Quelle der einsamen Campagna füllen. Die ganze Ausstellung bot kein Werk, das mit gleicher Kraft der Farbe eine so hohe Keuschheit der Stimmung verbände. Dieß ist keine jener Orgien der Palette, wie wir sie in Chirico's und Michetti's Bildern kennen gelernt; wenige, unauffallende Farbentöne setzen den wunderbar ergreifenden und dabei so durch und durch kräftiggesunden Farbenaccord zusammen, der die süße Trauer der Dämmerstunde in der Natur zu solch' unmittelbarem Ausdruck bringt, daß sich des Beschauers unwiderstehlich dieselbe Stimmung bemächtigt. Dabei im Physiognomischen der beiden Gestalten nichts von dem Krankhaften der Hébert'schen Schöpfungen, und doch auch hier der ganze, volle Zauber der Empfindung, der seine Gestalten so süß umfließt. Es ist eine ganze Geschichte von Lust und Schmerz, die wir aus diesem Bilde herauslesen. Die malerische Ausführung zeugt dabei von vollkommener Beherrschung der Technik. Die Farben sind in kräftigen Tönen satt aufgetragen, die Modellirung des Nackten in Gesichtern und Armen ist ganz vorzüglich, die Formengebung läßt nichts von gemachter Zierlichkeit spüren und belebt doch die naturtreu gebildeten Formen durch echt künstlerische Gestaltung; die Plastik der Gestalten läßt nichts zu wünschen, und ebenso meisterhaft ist das Vegetative in wenigen aber bedeutenden Motiven gegeben.

Wie freundliche Lichtblicke in dem schwülen Farbengewirre der Ausstellung erfrischten den Besucher die in großer Zahl vorhandenen Landschaften. Der Aufschwung der Landschaftsmalerei in der modernen Kunst Italiens ist ein Moment, welches sich hier zum erstenmale so deutlich geltend machte. Denn wenn man auch heute noch dem italienischen Volke nicht jenes empfindungsvolle Erfassen des Landschaftlichen zugestehen will, wie es die Nationen des Nordens besitzen, so mag dieß bezüglich des Volkes noch immer seine Richtigkeit haben, gilt aber nicht mehr für den Künstler. Diesem haben die Leichtigkeit der modernen Kommunikation, die Aufhebung der politischen Bevormundung, die Einigung des eigenen Landes die Welt erschlossen; er ist ein moderner Mensch geworden, und als solcher fühlt er auch die landschaftliche Schönheit, die er innerhalb und außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes aufsucht, intensiver als es seine Vorfahren im Allgemeinen thaten, als es heute noch das in seinem ganzen Charakter mehr auf das Interesse am Menschen als an der Natur gestellte italienische Volk thut. Und der italienische Landschafter ist mit dieser seiner Empfindung auf dem richtigen Wege. Es ist in seinem Streben nichts den Uebertreibungen seiner Kollegen Analoges: nicht das Unvermögen der Historienmalerei, nicht der nackte Naturalismus des Genre. Er stilisirt die Land-

schaft im Allgemeinen — mit wenigen Ausnahmen — nicht; er malt sie entweder, wie sie sich seinem Künstlerauge zeigt: wahr, doch nicht mit der peinlich genauen Wirklichkeit der Vedute, — oder er legt Stimmung in ihre Formen und in Luft und Licht, das dieselben umfließt.

Zwar Giuf. Palizzi's (Paris) großes, mit einem der beiden höchsten Preise gekröntes Bild: „Wald von Fontainebleau“ kann sich nicht rühmen, in vollem Maaße einer oder der anderen Richtung anzugehören, und leidet ebendeßhalb an der Halbheit aller Zwitterbildungen; dagegen ist Marinelli's (Neapel) „Rom im Jahre 313“ ein Stimmungsbild durch und durch, und zwar von so tief melancholischer, ergreifender Art, daß man darüber eine gewisse Härte der Formen gerne vergißt. Von gleicher Vortrefflichkeit aber ganz verschiedenem Grundton ist Lojacono's (Palermo) „Sommertag in Sicilien“. Ebenso geben die ausgestellten Landschaften Mancini's (Neapel), Grossi's (Turin), Carcano's und Poma's (Mailand), Caralié's (Bergamo), Giambattista's, R. Santoro's, Torre's und Cortese's (alle Neapel) Zeugniß von dem ernsten und tüchtigen Streben der italienischen Landschafter der Gegenwart.

Bei der lebhaften Entwickelung, welche die Landschaftsmalerei Italiens genommen, bleibt es sonderbar, daß ihr nicht auch die Seemalerei gefolgt ist, doppelt sonderbar bei einem Volke, in dessen Leben das Meer eine so große Rolle spielt. Unter den wenigen Marinen der Ausstellung erschienen denn auch nur zwei beachtenswerth: Fergola's (Neapel) „Meeressturm mit Schiffbrüchigen“, ein Motiv von grandioser Einfachheit, in wenigen, pastos aufgesetzten Farbentönen zu ergreifender Wirkung gestaltet, und Allason's (Turin) „Salvataggio“, ein Nachtstück mit Mondscheineffekt, virtuos gemalt, doch von chargirter Farbe.

Ebenso brachte die Ausstellung nichts Bedeutendes an Architekturen; es scheint, als müßten die malerischen Schätze der italienischen Städte noch immer vorzugsweise von fremden Künstlern gehoben werden. Eines der besten Bilder war Carcano's (Mailand) „Inneres des Mailänder Domes“, dann Querena's (Venedig) zwei „Intérieurs von S. Marco“ und Marchesi's „Chor von S. Giovanni zu Parma“.

Unter dem Anderthalbhundert ausgestellter Aquarelle fand sich dagegen manches Gute: so zwei Motive aus Neapel von Gigante und Coppola Castaldo's (Neapel) zwei Guachebilder „Abendlandschaft“ und „S. Franciscus, den Vögeln in der Wüste Futter streuend“. Aber auch im Figürlichen war beim Aquarell manches Hübsche zu notiren, so Tofano's (Neapel) kleine, mit großer Bravour und leuchtender Farbe ausgeführte Bildchen, und zwei größere Kompositionen Gandi's (Savigliano): „Fastenpredigt“ und „Bei der Mahlzeit“, beide durch Natürlichkeit der Komposition und stimmungsvolle malerische Behandlung ansprechend.

III. Architektur und Kunstindustrie.

Wenn auch die Rührigkeit auf architektonischem Gebiete, die zur Zeit und in Folge der Verlegung der Hauptstadt des jungen Königreichs nach Florenz in dieser Stadt, sowie seit der Einsetzung Roms in seine älteren Rechte sich an diesem Orte entwickelte, weder hinsichtlich der darangewandten Mittel noch bezüglich der erreichten künstlerischen Resultate mit der Bewegung zu vergleichen ist, die anderen Hauptstädten Europa's — Paris, Wien, Berlin — im Laufe von ein paar Decennien eine ganz neue architektonische Physiognomie gegeben hat: so wäre es doch ungerecht, zu leugnen, daß auch in Italien in der jüngsten Zeit manches Beachtenswerthe geschaffen worden ist. Wir erinnern nur an die stattlichen Bauten des bis zu den Cascinen fortgeführten neuen Lungarno zu Florenz, die sich mit Geschick an die älteren Palasttypen der Stadt anschließen und dieser neuen Straßenanlage den Charakter solider Vornehmheit geben; wir verweisen auf Cipolla's neue Nationalbank ebendaselbst, einen Hochrenaissancebau von kräftigen Profilirungen und guten, wenn auch etwas schweren Verhält-

nissen, auf Alvino's Neubauten zu Neapel: das Teatro Bellini, den im Entstehen begriffenen Bazarbau gegenüber dem Nationalmuseum, und auf sein letztes Werk, die Adaptirung der **Accademia delle belle arti**, denen allen ein an die Entfaltung von großen Verhältnissen in Disposition und Aufbau gewohnter, aber in der ornamentalen Belebung des architektonischen



Spiegelrahmen.
Holzschnitzwerk von Panciera Besarel.

Gerüstes leider nichts eigenartig Schönes schaffender Sinn innewohnt; wir führen endlich — last not least — Mengoni's wirkungsvolle und unter allen hierhergehörigen Schöpfungen der Gegenwart in Italien am meisten Originalität der Idee und Tüchtigkeit in der Durchbildung des Details bekundende Prachtbauten in Mailand (Galleria Vittorio Emanuele) und Bologna (Sparkassenpalais) als Beispiele für unsere Behauptung an. Von den angeführten drei begabtesten Architekten Italiens waren übrigens, mit Ausnahme eines Restaurationsent=

wurfes von Alvino, weder Pläne von projektirten noch von ausgeführten Bauten in Neapel ausgestellt; auch andere wenigstens in Spezialitäten bewährte Namen, wie de Fabris, Matas, Castellazzi glänzten durch ihre Abwesenheit, und was von den Uebrigen ausgestellt war, zeigte mit wenigen Ausnahmen in der Konception und oft selbst in der technischen Darstellung eine schülerhafte Unfertigkeit, daß man nicht den Eindruck von Arbeiten künstlerisch durchgebildeter Fachmänner, sondern etwa den der Jahresschlußausstellung einer Architekturschule mit sich nahm.

Das dekorative Element war durchgehends die schwächste Seite dieser Arbeiten; es gab sich darin ein Mangel an Phantasie, eine Ungeschultheit des Geschmackes, eine Trockenheit der Formbehandlung kund, die gerade bei einem Volke, dem auf Schritt und Tritt das Schönste, was die Renaissance auf diesem ihr ureigenen Gebiete geschaffen hat, stündlich in den mannigfachsten Gestaltungen vor die Augen tritt, geradezu unbegreiflich erscheint.

Einen großen und wohl den besten Theil dieser Abtheilung nahmen die Entwürfe zu Restaurationen ein. Wenn sich in denselben auch nur ausnahmsweise jene Schulung verrieth, welche sowohl das Wesen der gestellten Aufgabe mit scharfem Blicke zu übersehen, als auch die Details derselben mit einer auf gewissenhafte Stilstudien basirten sicheren Beherrschung der Formen zu reproduciren im Stande ist, so zeigten doch viele dieser Arbeiten ein liebevolles Eingehen in die Eigenthümlichkeit und einen unverdrossenen Fleiß in der Gestaltung des jeweiligen Vorwurfs, so vor allem Catalano's (Neapel) Restauration der „Casa del fauno", Alvino's „Façadenprojekt für den Dom zu Florenz", Curri's (Neapel) ähnlicher „Entwurf für den Dom zu Neapel" und Rega's (Neapel) sehr gelungenes Projekt für die Restauration der gothischen Kirche „S. Pietro a Majella" zu Neapel.

In der kunstgewerblichen Abtheilung waren eigentlich blos zwei Gebiete so vertreten, daß sich aus dem Ausgestellten ein vollständiges Bild von Entwickelung und Ausdehnung derselben gewinnen ließ: die Majoliken und die zumeist an die Erzeugnisse der Kunstmöbelfabrikation gebundene Holzskulptur und Holzschnitzerei. Diese stehen aber so recht eigentlich auf der Grenzscheide zwischen Kunst und Kunstgewerbe, und der Eindruck ihrer Leistungen war ein so vortheilhafter, daß wir es uns nicht versagen können, nachdem wir im Vorhergehenden oft genug falsche Richtungen und subjektive Ausschreitungen scharf gerügt, nun auch einmal die Gelegenheit zum Lobe nicht vorüber gehen zu lassen.

An der modernen Majoliken-Industrie Italiens ist vor allem die Ausbreitung, die sie so schnell über das ganze Land gewonnen, überraschend. Nicht nur an den altberühmten Stätten ihrer ehemaligen Produktion, in Pesaro, Faenza und Neapel, ist sie mit verjüngter Kraft wiedererstanden, sondern sie hat auch in Bologna, Rom, Corneto, Florenz, ja selbst in Turin und Saluzzo neue bedeutende Stätten ihrer Entfaltung gefunden. Die alten Vorbilder bleiben im Allgemeinen bestimmend in Form- und Farbengebung, und wo man sich davon entfernt, geschieht es mit Beachtung der Stilgesetze, die für ähnliche Bildungen gelten. Höchst selten trifft man ein raffinirtes Ueberschreiten der Grenzen, die dieser Industrie gesetzt sind. Es ist das wohlthuende Bild einer auf richtiger Grundlage sich frisch und gesund entwickelnden Thätigkeit, das wir aus ihren Produkten gewinnen.

Den Preis darunter möchten wir den Fabrikaten von Minghetti in Bologna und der Società Ceramica Farina in Faenza zuerkennen, dem ersteren wegen der reinen Formen und der schwungvollen Zeichnung des Ornamentes, der letzteren sowohl wegen der vollendeten Technik des Brandes als auch wegen der Freiheit der Zeichnung und leuchtenden Intensität der Farbentöne. Bei den Erzeugnissen des Marchese Ginori von Doccia war, besonders in den Porzellanen, ein Nachgeben an den Geschmack des Tages zu bemerken, das zu den alten rühmlichen Traditionen dieser Firma schlecht genug paßt. Das Beste waren auch hier die Imitationen alter Majoliken. Giustiniani (Neapel) ist bemerkenswerth wegen der meisterlichen Leichtigkeit, mit der er alle Formen von der campanischen Vase bis zum Rococouhrgestelle in Majolika nachbildet. Im Figürlichen hält er sich fast ausnahmslos an die frühurbinatische Art der Darstellung, wogegen Bataglia (Neapel) mehr die Geschmacksrichtung der späteren Produkte von Urbino und Faenza verfolgt. Auch Benucci und Latti (Pesaro)

imitiren zumeist den Stil der späteren Fayencen, während Torelli (Florenz) am besten ist in seinen Majoliken im frühen urbinatischen Stil. Devers (Turin) gibt uns in seinen Nachbildungen die ganze historische Entwickelung dieser Kunstindustrie. Eine Reihe von Proben endlich der auf Majoliken erzielbaren malerischen Effekte geben Ardy (Saluzzo), Delleani (Turin) und Monticelli (Turin) in vorzüglichen, durch Technik und Dekorationsstil gleich hervorragenden Leistungen.

Nicht ganz so ohne Mißklang ist das Resultat, das wir beim Studium der Holzskulptur und Holzschnitzerei gewannen. Die Ausstellung auch dieses Zweiges der Kunstindustrie war von allen Theilen des Landes beschickt, und der Gesammteindruck, der sich beim Ueberblick der hiehergehörigen Werke für Entwickelung und Geschmacksrichtung jener ergibt, sagte uns deutlich, daß es nicht mehr der architektonische Aufbau sondern die bildnerische Dekoration ist, worin der Künstler den Schwerpunkt seiner Leistung sucht. Nicht als ob das erstere Moment ganz und gar vernachlässigt würde; aber das dekorative Element tritt nicht nur als Ornament der architektonischen Gliederungen und Flächen auf, sondern es löst sich auch als kräftig profilirtes Relief und noch häufiger als Freiskulptur an Ecken, Bekrönungen, Consolen selbständig von der Folie des architektonischen Grundes, tritt mehr in den Vordergrund, als es für eine harmonische Gesammtwirkung vortheilhaft ist. Hiemit hängt es denn auch zusammen, daß für die Prachtstücke dieser Gattung nunmehr mit Vorliebe die Formensprache der reifen Hochrenaissance gewählt wird, daß die Intarsia vor der plastischen Ornamentation ganz in den Hintergrund tritt, und daß die sonst mit sicherm Kunstgefühl zu feiner Wirkung abgewogene Verbindung beider Dekorationsweisen heutzutage fast gar nicht mehr in Anwendung kommt. Innerhalb der hier angedeuteten Schranken aber ist die Produktion dieses Industriezweiges noch immer auf ihrer alten Höhe, ja sie hat in technischer Vollendung eine Stufe erreicht, über die hinaus eine Vervollkommnung kaum mehr möglich scheint.

Als die vorzüglichsten der hiehergehörigen Arbeiten möchten wir die von Pagano (Neapel), Cheloni (Florenz), Romanelli (Florenz), Ferri und Bartolozzi, sowie Guidi und Querci (Siena), ferner Ottajano und Mastrodonato (Neapel) und Lancetti (Perugia) anführen. Einer Spezialität in diesem Genre, des Venezianers Panciera Besarel, der seine Holzskulpturwerke alle mehr oder weniger aus nackten Kindergestalten zusammenkomponirt, wurde in diesen Blättern unlängst ausführlich gedacht (Kunst-Chronik 1878, No. 26), weshalb wir uns hier mit der Vorführung einer seiner Arbeiten in Holzschnitt begnügen, um zum Schlusse nur noch der an Zahl und Bedeutung hervorragenden Ausstellung des kunstindustriellen Etablissements Franceschi (Neapel) zu erwähnen. In ihrem Stile gibt sich schon eine entschiedene Hinneigung zu den Excentrizitäten des modernen Salongeschmackes kund, sowohl was den Aufbau als auch was die Prinzipien der Dekoration betrifft. Während aber Franceschi und andere dieser Richtung folgende Meister immerhin noch das Gepräge einer künstlerischen Stilrichtung — und mag dieselbe auch nicht die reinste sein — bewahren, so huldigt eine dritte bisher blos in Venedig heimische Schule in ihren zumeist polychromisch behandelten Holzskulpturen ganz und gar der sklavischen Nachbildung der häßlichen Wirklichkeit und sucht durch pikante, nach Effekt haschende Stoffmotive zu ersetzen, was ihr an künstlerischem Verständniß für die stilgemäße Durchbildung ihrer Aufgaben fehlt. Als ihr begabtester Vertreter sei hier Franc. Toso angeführt, mit seinem von einem häßlichen Giganten gehaltenen „Candelaber“ und der nach jeder Richtung karrikirten und dabei doch hölzern steifen lebensgroßen „Teufelsgestalt“, einer widerlichen Schöpfung, die das darangewendete Talent ihres Schöpfers nur bedauern läßt.

Kunstliteratur.

Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert u. s. w. von Hubert Janitschek. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger v. Edelberg. Bd. XI). Wien, Braumüller. 1877. 8⁰.

In der Wiener Sammlung kunsthistorischer Quellenschriften nimmt die von H. Janitschek besorgte Ausgabe des Tractatus de pictura von Leo Battista Alberti eine hervorragende Stelle ein, sowohl wegen des Werthes des mitgetheilten Textes, als auch wegen der Tüchtigkeit der Bearbeitung. Wirkung und Erfolg ließen daher auch nicht lange auf sich warten Denn gewiß ist es nicht auf ein bloßes Spiel des Zufalles zurückzuführen, daß während früher die Spuren Alberti's in unserer Kunstliteratur überaus selten auftauchten, seit Janitschek das Buch über die Malerei in unsere Sprache übertragen hat, Beziehungen auf dasselbe überaus beliebt sind. So finden sich z. B. in zwei Werken der jüngsten Zeit, in R. Vischer's Signorelli und in Lübke's populärer Geschichte der italienischen Malerei Alberti's Lehren und Meinungen wiederholt erwähnt. Das Verdienst Janitschek's um die Einbürgerung Alberti's in die deutsche Kunstliteratur ist um so höher anzuschlagen, als in der That Alberti's Schrift über die Malerei zu den anziehendsten literarischen Schöpfungen der Renaissance gehört, mag sie auch nicht an die Bedeutung seines Werkes über die Baukunst hinanreichen. Eine Analyse der künstlerischen Grundsätze, welche Alberti in dem Tractate über die Malerei ausspricht, habe ich bereits vor vielen Jahren in meinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte" gegeben und berufe mich, um Wiederholungen zu vermeiden, auf dieselben. Nur einzelne Bemerkungen durch das erneuerte Studium Alberti's veranlaßt, mögen hier Platz finden.

In hohem Maße überrascht, um mit dem Auffallendsten zu beginnen, die lange Dauer gewisser ästhetischer Grundstimmungen in der Renaissanceperiode. Einzelnen von Alberti ausgesprochenen Meinungen begegnen wir im sechzehnten Jahrhunderte wieder. Nicht immer kann man eine stetige Fortpflanzung der Tradition behaupten; häufig muß vielmehr eine feste Einheit von Anschauungen angenommen werden, welche sich durch die ganze Renaissanceperiode, den rasch lebenden Geschlechtern zum Trotze, erhalten hat. Gar schwierig findet es z. B. Alberti, über die bloße Naturwahrheit zur Schönheit vorzudringen. „Man sieht nicht an einem Körper allein alle Schönheit vereinigt, sie ist vielmehr sparsam auf verschiedene Körper vertheilt. Deshalb erscheint es rathsam, von allen schönen Körpern die schönsten Theile auszuwählen." Dabei empfiehlt er aber unabläßiges Naturstudium, denn die „idea delle bellezze" wird kaum von den erfahrensten Meistern erkannt. Wem kommt da nicht Raffael's Brief an Castiglione in den Sinn und die Stelle in demselben: „per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle; ma essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente". — Alberti preist ein anderes Mal die Malerei als die Mutter und Lehrerin aller Künste. „Regel und Kunst des Malers leitet jeden Handwerker und jeden Bildhauer, jede Werkstätte und jede Kunst." Gerade so hat sich auch Michelangelo ausgesprochen. In den von Francesco d'Ollanda überlieferten Gesprächen nennt Michelangelo die Malerei ebenfalls die Mutter aller Künste. „Auch der Dichter übt sie aus, in jeder

menschlichen Thätigkeit wirkt sie mit. Bei dem Schnitt des Gewandes, bei dem Hausbau, bei der Anlage von Gärten, bei der Zeichnung der Seekarten, in Kriegs- und Friedenszeiten erscheinen die Dienste der Malerei unentbehrlich." Auch an die Erzählung des Pomponius Gauricus von Donatello wird man erinnert. „Sic accepimus, ut Donatellus plerumque discipulis dicere solitus fuerit, uno se verbo sculptoriam artem eis omnem traditurum, quum dicebat: designate et profecto id est totius sculpturae caput et fundamentum."

Eine andere Frage, welche wohl genauere Untersuchung verdient, bezieht sich auf Alberti's Stellung zu der Kunst seiner Zeit. Im Allgemeinen wird angenommen, daß er eine geringschätzige Meinung von derselben, insbesondere von der Malerei gehegt hat. Die Belege dafür können in seinem Tractate mühelos zusammengelesen werden. Die stärkste Aeußerung lautet, daß uns fast zu jeder Zeit einige mittelmäßige Bildhauer begegnen, man aber fast keinen Maler findet, der nicht bis zur Lächerlichkeit ungeschickt wäre, „ma truovi quasi niun pictore, non in tutto da riderlo et disadatto". Bei der Abwägung solcher Urtheile darf man freilich den literarischen Standpunkt des Autors nicht vergessen. Wie aus den Mustern, die er anführt, erhellt, hat sich Alberti vollständig dem Cultus der Antike ergeben. Da verlangt es schon der Gegensatz, daß er die Gegenwart niedrig stelle. Auch kennen wir die Vorliebe der humanistischen Schriftsteller für starken Farbenauftrag. Ihre Lehren sollen recht eindringlich sich gestalten, die Wichtigkeit derselben Allen klar vor die Augen treten, daher müssen die herrschenden Zustände der Belehrung und Besserung bedürftig gezeichnet werden. Aber schlechthin tendentiös darf man deshalb Alberti's Auffassung nicht schelten. Kein Zweifel, daß sein Tadel berechtigt war und die Ausläufer der Schule des Giotto, welche bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert reichen, die ihnen gemachten Vorwürfe in der That verdienen. Wenn man in seinem Tractate liest, wie mangelhaft die Kunde der Perspektive bei den Malern ist, wie wenig von ihnen verstanden die Komposition, die Lehre von den Verhältnissen, so möchte man glauben, etwa ein Bicci di Lorenzo hätte ihm zum Porträt gesessen. Wichtiger als die Polemik gegen die alten Maler erscheinen Alberti's Reformvorschläge. In denselben legt er das Programm der Florentiner Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts mit merkwürdiger Treue und Schärfe nieder. Wenn er die Nothwendigkeit anatomischer Studien betont („es wird von großem Vortheile sein, zuerst das Knochengerüst des Leibes zu zeichnen, jedem Knochen sodann die Muskeln hinzuzufügen und endlich das Ganze mit Fleisch zu bekleiden") so denken wir unwillkürlich an die scharfen Realisten des Quattrocento; seine Empfehlung der Skulptur als der besten Schule für Maler finden wir thatsächlich seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts befolgt. Einen weiteren Rath, man möge, um in die Gewänder Bewegung zu bringen, auf dem Bilde den Kopf des Zephyr anbringen, wie er durch Wolken hindurchbläst, wodurch dann die Gewänder bewegt werden, möchten wir glauben, habe Alberti Botticelli's Geburt der Venus abgelauscht. Er warnt vor der übermäßigen Häufung der Figuren („ne pero laudo copia alcuna quale sia sanza dignità"). Gerade die Verwandlung des bloßen Haufen in wohlgefügte Gruppen mannigfach bewegter, würdevoller Männer bezeichnet am besten den Umschwung der Florentiner Malerei. Die Beispiele für seine Kompositionsregeln können durchweg aus der gleichzeitigen Malerei entlehnt werden. Ja den Begriff der Komposition selbst hat Alberti scheinbar aus den Werken der Meister des fünfzehnten Jahrhunderts abgeleitet. „Komposition" nennt er das Verfahren beim Malen, durch welches die einzelnen Theile des Werkes ihre Anordnung und Zusammenstimmung erhalten. Er verlangt zunächst Rundung und anmuthige Zeichnung der Flächen, Proportionalität der Glieder, sodann Fülle des Ausdrucks, so daß derselbe die ganze Gestalt durchdringt und alle Theile gleichmäßig zu demselben beitragen, ausgewählte Typen, mannigfaltige Charaktere. Es wird kurzweg der Werth des „Historienbildes" nach Alberti ausschließlich durch jene Eigenschaften bestimmt, welche die Bildwerke des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnen und sie von den älteren Schöpfungen grundsätzlich unterscheiden. Der Gedankenkreis Alberti's fällt mit dem Formenkreise der Renaissancekunst vollständig zusammen. Das geht so weit, daß selbst in Einzelnheiten die Wechselbeziehungen nachgewiesen werden können. Man braucht nur an Alberti's Empfehlung zu erinnern, die Haare leicht wehend zu malen, eine und die andere Figur aus dem Bilde, dem

Beschauer entgegen, herausblicken zu lassen. Und auch was Alberti über die Stellung des Künstlers zu Dichtern und Gelehrten sagt, jener würde in der Wahl der Gegenstände bei Poeten und Oratoren wirksame Hilfe finden, hat eine praktische Bestätigung, als Ghiberti die zweite Bronzethüre des Battisterio schuf, erfahren.

Hat Alberti das Gesetzbuch der Renaissancemalerei selbständig entworfen, in seinem Geiste den Gang der italienischen Kunst geahnt, und Offenbarungen seiner Phantasie niedergeschrieben oder lagen ihm Kunstwerke bereits vor, aus welchen er seine Gedanken und Ansichten herauslesen konnte? Ueber die Hauptquellen, aus welchen Alberti schöpfte, unterrichtet uns sein Tractat. Mit einer einzigen Ausnahme (Giotto) entlehnt er alle Belege für seine Regeln der antiken Kunst. Auch hier wieder nennt er uns ein einziges Bildwerk, das er mit eigenen Augen gesehen, ein Relief Meleager's; sonst geht er auf die Beschreibungen, die wir vorzugsweise Plinius verdanken, zurück. Dieselben sind aber für ihn keine todten Worte, er baut sie vielmehr in seiner Phantasie lebendig auf, haucht ihnen Form und Farbe ein und erblickt in ihnen die Muster, von welchen er seine Gesetze ableitet. Ein solches Durchdringen des Wortes, ein so anschaulicher Sinn, bei Renaissanceschriftstellern überhaupt nicht selten, wurde Alberti noch insbesondere durch die persönliche künstlerische Begabung erleichtert. Daher erwies sich ihm auch, wie er selbst sagt, die emsige Naturbeobachtung so fruchtbar. Nachdenken über die antike Kunst und Naturstudium führte ihm den Stoff seines Buches zu. Von der Kunst der Zeitgenossen konnte er wenig lernen. Das wird schon durch das Datum des Tractates klar. Er hatte denselben am 7. September 1435 in Florenz vollendet. In den Werken der Bildhauer konnte er einzelne seiner Grundsätze bereits wirksam wahrnehmen, unter den Malern aber war die neue ihm befreundete Richtung noch nicht völlig zum Durchbruch gekommen. Einen einzigen Maler giebt es, in dessen Arbeiten sich Alberti's Lehren wiederspiegeln, von dem man geradezu muthmaßen möchte, ihn habe Alberti vor Augen gehaßt, als er die Forderung würdigen Ausdruckes, maßvoller Gruppirung, naturwahrer, lebendiger und dabei anmuthiger Schilderung aufwarf: Masaccio in seinen Fresken in der Brancacci-Kapelle; aber gerade diesen Maler soll Alberti nicht gekannt, an ihn gar nicht gedacht haben.

In der Widmung des Tractates an Filippo Brunelleschi v. J. 1436 heißt es: „Aus der Verbannung zurückgekehrt, erfuhr ich es, daß in vielen, insbesondere aber in Dir, Filippo und in dem uns so eng befreundeten Donatello, dem Bildhauer und in jenen anderen: Nencio, Luca und Masaccio ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachzusetzen ist." Unter dem neben Donatello, Ghiberti, Robbia gepriesenen Künstler wurde bisher einmüthig der Schöpfer der Brancaccifresken vermuthet. Milanesi aber und Janitschek stellen eine andere Meinung auf. Nicht der Maler Masaccio, sondern der Bildhauer Maso di Bartolommeo, in einem nach seinem Tode verfaßten Contracte als „Maso di Bartholomeo intagliatore detto Masaccio", bezeichnet, ist von Alberti gemeint. Bereits Rumohr hat im Allgemeinen die Möglichkeit einer Verwechslung der beiden Männer angedeutet und genauere, später von Milanesi ergänzte Notizen über den bis dahin ganz unbekannten, von Vasari mit keiner Silbe erwähnten Maso di Bartolommeo geliefert. Maso war 1406 geboren und in Florenz zum Goldschmid ausgebildet worden. „Un valentissimo maestro digetti" nennt ihn Milanesi und in der That scheint seine Wirksamkeit sich vorwiegend auf den Guß dekorativer Werke zu beschränken. Die Bronzethür für die Sakristei des Florentiner Domes wird ihm gemeinsam mit Luca della Robbia und Michelozzo übertragen. Die „fregi lavorati alla damaschina doro e dariento" dürften wohl am ehesten auf seinen Antheil fallen, wie auch nach seinem Tode sein Bruder Giovanni mit ausschließlich technischen Operationen betraut wurde. Auch als Kanonengießer war Maso thätig. Würde wohl Jemand diesen Mann in der betreffenden Stelle der Dedication für den Maler Masaccio eingeschoben haben, wenn nicht der Glaube, es könne der Letztere unmöglich gemeint sein, zu mühseligem Suchen und Rathen gezwungen hätte? Und die Gründe dieser Unmöglichkeit? Da die anderen von Alberti genannten Männer Bildhauer und Architekten waren, so hat wohl auch Masaccio dieselben Künste betrieben. Man sollte aber meinen, gerade in einem Tractate über die Malerei erscheint der Name eines

Malers wohl am Platze. Alberti, heißt es ferner, spricht geringschätzig von der Malerei der Zeitgenossen. Das hätte er nicht gethan, wenn ihm Masaccio's Arbeiten bekannt gewesen wären. In der an den Brunellesco gerichteten Widmung verdammt er aber ausdrücklich alle Künste. „Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer trifft man heute nur selten und sie sind wenig zu loben"; er schränkte also den Tadel keineswegs auf die Malerei ein. Weiter: Alberti spricht von den fünf Künstlern wie von lebenden Personen. Als er aber die Dedication verfaßte, war der Maler Masaccio schon mehrere Jahre todt. Die Deutung, daß er nach der Rückkehr aus der Verbannung nicht in den Personen, sondern in den Werken den neuen Geist und mannigfache Vorzüge erblickte, darf denn doch nicht so leicht von der Hand gewiesen werden. Die Fresken Masaccio's waren ihm aber nach der Rückkehr nach Florenz wohl zugänglich. In der anderen Stelle, wo er von den „costumi gratissimi" spricht, wird Masaccio nicht namentlich aufgeführt. Selbst wenn man die „costumi" als persönliche Eigenschaften, im unmittelbaren Verkehr erkannt, auslegt, bleibt der Ausweg übrig, daß Alberti vielleicht stillschweigend Masaccio ausschloß. Der höchste Trumpf endlich, der ausgespielt wird: Alberti könnte Masaccio gar nicht persönlich gekannt haben, da dieser 1428 starb, Aberti frühestens in demselben Jahre nach Florenz zurückkehrte, ist nur scheinbar nicht zu überbieten. Alberti hatte vorher in Rom gelebt, das geht aus seiner Bemerkung über das Meleagerrelief hervor, Masaccio aber hat nach dem Zeugnisse Antonio Manetti's außer in Florenz „a Pisa e a Roma e altrove" gearbeitet und ist in Rom gestorben. Alberti konnte daher immerhin Masaccio auch persönlich gekannt haben. Als Resultat der Untersuchung stellt sich heraus, daß durch Milanesi's und Janitschek's Bemerkungen die ältere Ansicht im besten Falle erschüttert wurde; daß jedoch zweifellos der Maler Masaccio von Alberti nicht gemeint sei, ist enschieden zu viel behauptet.

Wir erfahren nicht, ob Janitschek die Absicht hat, auch Alberti's zehn Bücher über die Architektur zu übersetzen und zu erläutern. Er würde sich dadurch neuen Anspruch auf unsern Dank erwerben und der Kunstbildung große Dienste leisten. Abgesehen von der Wichtigkeit des Werkes Alberti's und dem großen Reize, den es besitzt, würde die Kenntniß der Renaissance in weiteren Kreisen dadurch eine treffliche Förderung erfahren. Denn das Wollen der Renaissancearchitekten war noch viel kühner und schöner als ihre Thaten. Was sie aber wollten, sagt uns Alberti's Buch über die Baukunst am deutlichsten.

Anton Springer.



Notizen.

* **„Verbotene Passage", Originalradirung von Ph. Grotjohann.** Der Düsseldorfer Radirclub, von dessen vielversprechenden Anfängen wir den Lesern voriges Jahr berichteten, hat unlängst ein zweites Heft seiner Originalradirungen versandt, welches die gehegten Erwartungen in vollem Maaße rechtfertigt. Man sieht es den zehn Blättern dieser Folge deutlich an, daß der Vorstand in der Wahl der Gegenstände und der künstlerischen Kräfte mit Geschmack und Selbstkritik zu Werke geht und daß eine der edlen Radirkunst kundige Hand — in der wir wohl die Ernst Forberg's vermuthen dürfen — den Künstlern, für welche die Technik noch etwas Ungewohntes ist, die Bahn ebnet. Wir sind durch die Freundlichkeit der Clubleitung in den Stand gesetzt, auch aus dem neuen Hefte wieder eine Probe vorzuführen. Das hübsche Blatt von Ph. Grotjohann erklärt sich selbst. Aber über den Künstler, dessen Namen wir in der modernen Illustrationsliteratur häufig begegnen, werden einige Notizen den Lesern willkommen sein. Grotjohann ist, als Sohn eines Kaufmannes in Stettin, am 27. Juni 1841 geboren und begann, da er sich dem Maschinenbaufache zu widmen gedachte, seine Laufbahn als Schlosserlehrling und sodann als „zünftiger Geselle" in der bekannten Fabrik „Vulkan" bei Stettin. Der Besuch des Polytechnikums in Hannover, welches Grotjohann 1861 bezog, brachte ihn der Kunst näher und Cornelius war es, dessen Vermittelung er die Erlaubniß verdankt, nach Düsseldorf gehen und sich ganz künstlerischen Studien widmen zu dürfen. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Antwerpen (1867) verbrachte Grotjohann die nächsten Jahre an der Düsseldorfer Akademie und wählte nach Prof. C. Sohn's Tode vorzugsweise Prof. Lasch zu seinem Lehrer. Schon früh wurde er durch seine Lebenslage auf das Zeichnen für Illustrationszwecke hingewiesen. Goethe, Schiller, Lessing und andere Autoren stattete der Künstler für die Klassiker-Ausgabe der Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin mit zahlreichen gelungenen kleinen Bildern aus, welche von eindringendem Studium der Literatur- und Kulturgeschichte und von der Gabe glücklicher Charakteristik Zeugniß ablegen. Seine Beschäftigung mit dem Kostümwesen, mit der ganzen Außenwelt des geschichtlichen Lebens überhaupt, befähigte den Künstler nicht minder zu mancherlei Arbeiten kunstgewerblicher und dekorativer Art. Auch Wandmalereien, theils figürlichen, theils ornamentalen Inhalts, hat er in Düsseldorf, in Bochum und an anderen Orten mit Erfolg ausgeführt, während er uns als Maler von Staffeleibildern in Oel bisher nicht begegnet ist. — Außer Grotjohann haben noch E. Bosch, C. F. Deiker, Prof. E. Dücker, Th. v. Eckenbrecher, Chr. Kroener, J. Leisten, G. Meißener, M. Volkhart und J. Willroider zu dem zweiten Hefte der Radirungen beigesteuert, dem hoffentlich recht bald ein drittes ebenso ansprechendes nachfolgen wird.

* **Die hh. Geminianus und Severus, von Paolo Veronese.** Der in Heft 12 des vorigen Jahrganges publicirten „Anbetung der Hirten" von Paolo Veronese lassen wir heute in der meisterhaften Reproduktion von William Unger ein zweites Werk desselben Meisters in der Wiener akademischen Galerie folgen, welches ebenfalls zu der Schenkung des Kaisers Ferdinand gehört. Das Bild bestand ursprünglich aus zwei Theilen, welche die Orgelflügel in der Kirche des h. Geminianus schmückten, einem der denkwürdigsten alten Gebäude Venedigs, das i. J. 1806 demolirt wurde, um für den unter Napoleon I. ausgeführten Bau der neuen Procuratien Raum zu schaffen. Wir sehen den Titelheiligen der Kirche und den h. Severus, beide in reicher bischöflicher Tracht von großartigem Faltenwurf und leuchtender Farbenpracht, in einer mit Festons verzierten Nische stehen, und zwischen ihnen einen Chorknaben, welcher ein aufgeschlagenes Buch hält. „Pitture del carattere più grande e nobile di Paolo per quanto si può vedere", sagt Zanetti. Das Gemälde wurde durch Erasm. Engert restaurirt und ist in sehr gutem Zustande. — Auf Leinwand. — H. 3.4, Br. 2.37 Meter. — Vergl. R. v. Eitelberger, Berichte und Mitth. des Alterthums-Vereins zu Wien, I, 129.

Grotjchann inv. et sc.

Verbotene Passage.

Zeitschrift für bild. K. XIV. Druck von Hartmann & Beck Verlag v. E. A. Seemann.





eronese pinx   W. Unger sculps

ST. GEMINIANUS UND ST. SEVERUS

Im Original in der k. k. Belvedere-Galerie zu Wien



Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.



it der Wirkung, welche Rom auf seine Besucher ausübt, hält kein Eindruck, den irgend eine andere Lokalität hinterläßt, den Vergleich aus. Gilt dies nach den verschiedensten Seiten hin, so zeigt es sich vielleicht am allerauffälligsten darin, daß die Gemeinsamkeit römischer Erfahrungen und Erinnerungen auch einander sonst fremde Menschen leichter zusammenführt. Erzählt Einer von London, von Paris, von Wien, so wird man ihm, wenn er gut erzählt, mit Interesse zuhören, mit um so größerem, je mehr man im Stande ist, seine Erzählungen mit eigenen Eindrücken zu vergleichen; aber ein Gefühl persönlicher Annäherung wird durch solchen Austausch beiderseitiger Erinnerungen nicht entstehen. Berichtet ein Anderer von den Heldenthaten seiner Schweizer Wanderungen, so wird auch ihm die Bewunderung seiner Zuhörer nicht fehlen, er wird vielleicht in ihrer Brust ein lautes Echo erwecken — es sei denn, sie wären derselben Ansicht wie ein geistreicher Freund, welcher Schweizerreisen und Krankheitsgeschichten aus dem Kreise gebildeter Gespräche verbannt wissen möchte; aber auch im besten Falle wird es über ein theilnehmendes Anhören nicht hinauskommen. Anders ist es mit Rom. Die Interessen, welche in dieser Stadt sich concentriren und ihren Besuchern sich unwillkürlich mittheilen, sind so mannigfaltig und dringen so tief, daß niemand, auch wer noch nicht dort war, sich ihrem Zauber entziehen kann. Wer aber gar selbst einmal von der Fontana di Trevi getrunken hat, dem öffnet sich das Herz gegen Jeden, der des gleichen Glückes theilhaftig geworden ist und die Gewalt der empfangenen Eindrücke mit begeistertem Munde verkündet. Alle einstigen Gäste der ewigen Stadt, mögen die Zeiten ihrer Romfahrten auch noch so weit von einander entfernt sein, mögen sie selber auch in ganz verschiedenem Lebensalter stehen, ganz verschiedenen Berufszweigen angehören, sich zu ganz verschiedenen politischen oder religiösen Anschauungen bekennen, sich sonst ganz fern stehen: sie fühlen sich doch als zu einander gehörig, als Mitglieder einer stillen Gemeinde, vereint im Kultus des Großen und Schönen, dessen Erkenntniß und Empfindung ihnen allen die Roma nobilis, orbis et domina, cunctarum urbium excellentissima erschlossen hat.

Diese wunderbare Nachwirkung eines römischen Aufenthalts ist nicht erst heute und gestern erprobt worden, sie ist gewiß so alt wie empfängliche Menschen nach Rom gepilgert sind. Freilich ist diese Empfänglichkeit nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gleichem Maße vorhanden gewesen; oft hat sie sich nur auf einzelne Seiten dessen, was Rom, was Italien bot, erstreckt. So war zum Beispiel schon im sechzehnten Jahrhundert Italien

das Wanderziel zahlreicher junger Engländer, die entweder an den blühenden Universitäten in Padua oder Bologna ihren rechtswissenschaftlichen oder medicinischen Studien oblagen, oder in den großen Hauptstädten ihrer allgemeinen Bildung und ihren weltmännischen Manieren den rechten Schliff zu geben suchten. Mit welchem Erfolge, darüber waren die Ansichten daheim getheilt. Achtbare Stimmen wurden laut, daß die jungen Leute selten als bessere Männer heimkehrten, daß sie im Gegentheil meistens durch die Reize jener Gärten Armidens sich allzu sehr hätten verführen lassen; es wird dabei wohl an das in Italien verbreitete Sprichwort erinnert: Inglese italianato è un diavolo incarnato. Von den edleren Beschäftigungen waren es namentlich die Poesie und die Musik, welche Herrschaft über die britischen Gäste gewannen. Für die Herrlichkeit der bildenden Kunst dagegen, vor Allem der antiken Plastik, waren ihre Augen und Herzen noch nicht geöffnet. Wenigstens erscheint keine, nicht die leiseste Spur solchen Eindruckes in der Literatur, und allgemein ward in England der Graf von Arundel als derjenige betrachtet, welcher zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zuerst den Sinn für die bildende Kunst, moderne und antike, Malerei und Skulptur, in Italien gewonnen und in das nördliche Inselreich verpflanzt habe. Sein Beispiel fand bald eifrige Nachfolge. Im weiteren Verlauf jenes Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der jungen Briten aus adlicher oder begüterter Familie, welche in Italien neben andern Reisezwecken auch das Studium der Gemälde und der Statuen verfolgen; ja am Ende der Epoche der Stuarts ist es bereits so weit, daß dieses Interesse stark in den Vordergrund tritt. Die „große Tour" durch die Länder des Continents, unter denen Frankreich und Italien in erster Reihe standen, füllte nunmehr für jeden jungen Herrn von Stande nach der Lehrzeit zu Oxford oder Cambridge die unerläßlichen Wanderjahre aus. Bald wimmelten die Hauptstädte Italiens, namentlich Rom, von reisenden milordi. Ihr Benehmen war nicht immer das feinste. Ihre eigene Landsmännin, die berühmte Reisende und Briefstellerin Lady Mary Wortley Montagu, führt bittere Klage über ihr rohes Benehmen und ihre nobeln Passionen; Wetten, Spielen, Trinken seien ihre Hauptbeschäftigungen, wodurch sie den gravitätischen Römern natürlich argen Anstoß geben mußten. Noch später weiß Winckelmann, dem als Präsidenten der Alterthümer vielfach die lästige Ehre zufiel, seine kostbare Zeit an das Herumführen der vornehmen Fremden zu wenden, nicht genug über die Unempfindlichkeit dieser „Steinkohlenseelen" zu seufzen und zu klagen. Dem Einen genügte eine halbe Viertelstunde, um an Winckelmann's Seite die ganze, damals noch so reiche Villa Borghese zu durchwandern; ein Anderer saß unbeweglich wie ein Stock im Wagen, während neben ihm der Kunstapostel in hellster Begeisterung sein Evangelium der Schönheit verkündete. Letzterer war unhöflich genug zu meinen, daß die heimischen Nebel auch unter Italiens lachendem Himmel nicht ganz von den Häuptern der nordischen Gäste wichen.

Zum Glück können wir noch nachweisen, daß auch diese Regel ihre Ausnahmen hatte. Lord Burlington z. B., welcher im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts Italien bereiste, widmete sich dem Studium der Baukunst mit solchem Eifer und Erfolge, daß er nach seiner Heimkehr als höchstes Orakel in Sachen der Architektur verehrt ward. Der Herzog von Devonshire, die Grafen von Pembroke und Carlisle, der Honourable W. Ponsonby (bekannter unter seinem späteren Titel Graf von Bessborough), vor Allen Mr. Thomas Coke, der nachmalige Graf von Leicester, gingen neben manchen Gleichgesinnten den Antiken mit Liebe, ja mit Leidenschaft nach. Ihr Mentor war gewöhnlich der brave Francesco de' Ficoroni, ein armer ehrlicher Mann, das rechte Muster eines

italienischen Lokalantiquars zweiter Klasse, der unermüdlich einem Fremden nach dem andern die Wunder der ewigen Stadt erklärte und dafür ein bescheidenes Honorar bezog, welches gelegentlich mit Hilfe des nebenbei betriebenen Antikenhandels ein wenig aufgebessert ward. Denn natürlich wünschten die Herren auch einige Andenken mit nach Hause zu bringen. Die Sammlungen in Castle Howard und in Holkham Hall bewahren noch heute die Zeugnisse solchen Strebens von Seiten Lord Carlisle's und Mr. Coke's. Jenen rühmte Ficoroni als seinen Schüler in der Münzkunde, welcher den Lehrer übertreffe; dieser brachte von einer vierjährigen Reise eine reiche Ausbeute an Statuen, Handzeichnungen, Handschriften und Büchern nach der damals noch so öden Nordküste von Norfolk heim, darunter ein Buch mit Zeichnungen Raffael's, das er für den Spottpreis von fünfzig Kronen erworben hatte. Die Ausgabe ist in einem Rechnungsbuche, das ein Diener Mr. Coke's zu führen hatte, sorglich gebucht mitten unter den Posten für den Schneider, für die Küche — denn die vornehmen Herren fingen damals an, selbst ihren Haushalt zu führen —, für Reisen, für Trinkgelder bei Besichtigung der Galerien, kurz für alle möglichen Vorkommnisse des Reiselebens. Ganz charakteristisch ist es auch, daß um diese Zeit, im Jahre 1722, der erste englische Fremdenführer zu den Kunstwerken Italiens erschien, von Richardson dem Sohn, welcher den Stoff, und Richardson dem Vater, welcher den Stil lieferte. Noch zu Winckelmann's Zeit galt das Buch, wenn auch nicht für gut, so doch für das beste seiner Art.

So waren in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts die Verhältnisse, aus denen sich eine Gesellschaft entwickelte, welche für die Ausbildung des Kunstsinnes in England und für die Förderung der Archäologie von der größten Bedeutung werden sollte. Jenes im Eingang geschilderte Gefühl näherer Zusammengehörigkeit, welches alle Romfahrer mit einander verbindet, führte gegen Ende des Jahres 1733 zur Stiftung eines Vereines, welcher sich den Namen Society of Dilettanti gab. Natürlich sind die Ausdrücke Dilettanti und Dilettantismus hier nicht mit jener Nebenbedeutung gemeint, welche heutzutage ihnen beigelegt zu werden pflegt und ihnen den Makel eines dem Wünschen und Wollen nicht entsprechenden Könnens oder Versuchens anheftet. Vielmehr ist es der ursprüngliche Sinn der Liebhaberei für die Kunst, in welchem jene Männer die Ausdrücke verstanden, und welche auch wir hier durchweg festhalten müssen. Als die Gesellschaft mehrere Jahrzehnte später zum erstenmale vor die Oeffentlichkeit trat, sprach sie selbst es als ihren hauptsächlichen Zweck aus, daheim den Geschmack für diejenigen Gegenstände zu beleben, welche im Auslande so viel zur Unterhaltung ihrer Mitglieder beigetragen hätten. Eine italienische Reise galt daher als die unerläßliche Vorbedingung zum Eintritt.

Mehr als einmal ist es ausgesprochen worden, daß mit der Stiftung dieser Gesellschaft eine neue Epoche der Archäologie beginne. Nichtsdestoweniger ist über die Entwicklung der Gesellschaft, die Thätigkeit ihrer Mitglieder, ihre Bedeutung für das eigene Vaterland wie für die gesammte Wissenschaft nur wenig bekannt. Dies ist ganz natürlich, da es im Wesen einer geschlossenen, stark aristokratischen Gesellschaft liegt, Fremden nur wenig Einblick in ihr Inneres zu gestatten. Es dürfte daher der Mühe lohnen, die Art und das Wirken des Vereins etwas eingehender zu schildern, und zwar durchweg an der Hand authentischer Aktenstücke[1]) oder zuverlässiger Notizen. Dabei empfiehlt es sich

1) Sie sind mitgetheilt in einem nur für Mitglieder der Gesellschaft bestimmten Quartbändchen: Historical Notices of the Society of Dilettanti, London 1855, welches der damalige Sekretär der

aber, nicht einfach den Faden der Geschichte zu verfolgen, sondern die verschiedenen Seiten der Gesellschaftsthätigkeit gesondert zu betrachten.

I.

Die Organisation der Gesellschaft.

„Hier ist vor einigen Jahren ein Club entstanden, die Dilettanti genannt. Die nominelle Qualification dazu besteht darin, in Italien gewesen zu sein, die wirkliche, betrunken zu sein. Die beiden Hauptleute sind Lord Middlesex (später Herzog von Dorset) und Sir Francis Dashwood, welche, so lange sie sich in Italien aufhielten, selten nüchtern waren.“ So schreibt 1743 der zu scharfer Kritik sehr geneigte Horatio Walpole an seinen Freund Mann in Florenz. Die Gesellschaft selbst machte kein Hehl daraus, daß neben dem Wunsche, zur Beförderung der Kunst etwas beizutragen, ja vielleicht in noch höherem Grade, die Herbeiführung eines freundschaftlichen, geselligen Verkehrs ein Hauptzweck bei Gründung ihres Vereins gewesen sei. Wenn sie nun nach mehr als dreißig Jahren sich das Zeugniß ausstellt, in dieser Beziehung ihren ursprünglichen Absichten auf das Gewissenhafteste treu geblieben zu sein, so entfernt sich das vielleicht dem Wesen nach nicht so gar weit von Walpole's liebloser Charakteristik. Denn die gesellschaftlichen Sitten der höheren Stände waren damals von schlimmer Art. Das Trinken und Lärmen war so arg, daß eine königliche Proklamation alles Zutrinken während der Mahlzeiten verbieten mußte; der König selbst war freilich der Erste, welcher dawider handelte. In der Gesellschaft der Dilettanti stammte wohl daher die seltsame Bestimmung, daß jedes Zutrinken und jedes Erwiedern desselben mit einer Buße von 2½ Shilling belegt ward. Die Mahlzeiten spielten überhaupt eine große Rolle, obschon ihr Preis, wenigstens in der früheren Zeit, die Summe von 5 Sh. nicht überstieg. Jedes Mitglied, welches sich im Königreich aufhielt und, ohne sich entschuldigt zu haben, bei den Zusammenkünften fehlte, mußte Strafe zahlen; wer die Gesellschaft ohne Erlaubniß des Präsidenten verließ, ehe die Mahlzeit beendigt war, hatte eine Guinee verwirkt. Ebenso hoch belief sich die Buße für jede Portion Thee oder Kaffee, welche auf dem Tisch erschien. Bald fand man es vortheilhaft, die Beiträge für die Mahlzeiten zu Anfang des Jahres von allen Mitgliedern im Voraus zu erheben, wobei Jeder eine Guinee zahlen mußte; der etwaige Ueberschuß ward am Ende des Jahres zum Reservefonds geschlagen. Besonders charakteristisch ist die Bestimmung, daß das Diner allen Geschäften voranging, vorher nichts verhandelt werden durfte. Also „erst das Vergnügen, dann das Geschäft“, oder, wie das Siegel der Gesellschaft es gewählter ausdrückte: seria ludo; man mochte wohl denken, daß nach einer guten Mahlzeit die Geschäftsbehandlung mit mehr Behaglichkeit vor sich gehen könne. Uebrigens konnten die Sitzungen um 7, mußten sie um 8 Uhr mit Einforderung der Rechnung vom Wirthe geschlossen werden.

Zu den frühesten Sorgen der Gesellschaft gehörte die Beschaffung einiger nothwendigen oder wünschenswerthen Inventarstücke. Zu allererst ward eine Kassenbüchse, dann ein Kugelkasten für die Ballotements angeschafft, beide schön geschnitzt, so daß bald ein

Gesellschaft, W. R. Hamilton zusammengestellt hat. Die Mittheilungen waren hauptsächlich für meinen ersten und dritten Abschnitt verwerthbar. Eine Besprechung des Bändchens von Lord Houghton (Edinburgh Review 1857, Bd. CV, S. 493—517) ist ohne allen selbständigen Werth.



Behälter nöthig ward, um die beiden kostbaren Stücke zu schützen. Noch reicher verziert war der Aktenkasten, das „Bacchusgrab“ genannt, mit einem Elfenbeinbild dieses Schutzpatrons der heiteren Gelage auf dem Deckel. Nach außen hin hielt man es allerdings für passender, Apollo und Minerva als Präsidenten des Vereins auftreten zu lassen; ihr Bild schmückte das große Siegel mit dem vorhin genannten Motto. Ein Mahagonithron für den Präsidenten, mit prachtvollem Purpursammt gepolstert, und ein silbernes Schreibzeug vervollständigten den Apparat.

Natürlich bedurfte die Gesellschaft auch einer kleinen Beamtenhierarchie, und diese wiederum war mit den nöthigen Abzeichen ihrer Würden auszustatten. Der Präsident in seinem Mahagonilehnstuhl prangte in „römischer“ Tracht, und zwar nach Committeebeschluß von Scharlachfarbe. Dem Sekretär, welcher in späterer Zeit auch das Amt eines Oberhof- und Schatzmeisters bekleidete, ward ein Gewand à la Macchiavelli für den bescheidenen Preis von 1 Pfd. 7 Sh. 9 Pf. angeschafft. Bald stellte sich die Nothwendigkeit heraus, auch einen Oberceremonienmeister zu bestellen, behufs würdigerer Einführung neuer Mitglieder, sowie zur Repräsentation bei sonstigen Staatsgelegenheiten. Die Verkleidung dieses Würdenträgers bestand aus einem langen, faltenreichen, kirschrothen Gewande mit goldener Borte und scharlachnem Gürtel, einer scharlachnen Husarenmütze und einem goldverzierten, langen, spanischen Degen. Dazu dann die übrigen Herren in der bunten, mannigfaltigen Tracht jener Zeit — das Ganze mag sich malerisch und seltsam genug ausgenommen haben!

Schwieriger als die Regelung dieser Etikettefragen erwies sich die Beschaffung eines angemessenen Lokals für die Gesellschaft. Schon 1742 ward unter den Mitgliedern eine Subscription eröffnet, um einen Baufonds zu bilden, in welchen auch sämmtliche Ueberschüsse der Jahreseinnahmen abgeführt werden sollten. Wirklich kaufte man fünf Jahre später einen Bauplatz an der Nordseite von Cavendish Square, und verwandte eine erkleckliche Summe darauf, ihn einebnen und mit einer Mauer umziehen, sowie eine Anzahl Bäume pflanzen zu lassen. Für den Bau selbst ward eine neue Subscription nöthig; auch ward jedes Mitglied, welches den Vorschlag machen würde, einen Theil des Baufonds anderweitig zu verwenden, für einen Feind der Gesellschaft erklärt. Letztere drakonische Bestimmung ward später dahin abgeändert, daß jeder solche Vorschlag mit zwei Guineen, im Falle seiner Verwerfung mit dreien gebüßt werden sollte. Als es nun an die Ausführung ging, wählte man den eleganten, seit Palladio's Zeiten viel nachgeahmten Tempel der Roma und des Augustus in Pola zum Muster. Die Steine waren bereits gekauft, die Fundamente gegraben; da ward mit einemmale — man sieht nicht, weshalb — der Plan aufgegeben und bald darauf (1760) der Bauplatz selbst verkauft, immerhin mit dem ansehnlichen Profit von mehr als tausend Guineen. Auch ein zweiter Versuch, am westlichen Ende von Piccadilly einen Bauplatz im Green Park zu erhalten und hier jenen Tempel zu errichten, schlug fehl; desgleichen der Plan, ein Haus in Pall Mall anzukaufen. Der Gesellschaft blieb nichts übrig, als sich mit einem, anscheinend nicht einmal zu ihrer ausschließlichen Verfügung stehenden, Zimmer zu begnügen, das sie im Laufe der Zeiten in verschiedenen Wirthschaftslokalen miethete. Dies Nomadenleben hat bis in die neueste Zeit fortgedauert; meines Wissens besitzt die Gesellschaft noch immer kein eigenes festes Domicil.

Schon bald nach Stiftung der Gesellschaft stellte sich noch ein anderes Bedürfniß heraus. Bekanntlich ist in England keine Gattung von Kunstwerken beliebter und ver-



breiteter als Porträts. Holbein, Rubens und Vandyck, Lely und Kneller waren die populärsten Künstler, indem sie die Schlösser und Landsitze des Hofes und des Adels mit jenen langen Reihen von Porträts versahen, welche den Stolz der Familie ausmachen und das Erstaunen des Besuchers erwecken. So regte sich denn auch bereits 1740 in der jungen Gesellschaft der Dilettanti der Wunsch, ihre eigene Porträtgalerie zu besitzen. Es ward also die Bestimmung getroffen, daß jedes Mitglied sich von George Knapton, einem besseren Theoretiker als Praktiker in der edlen Malerkunst, der aber der Gesellschaft von Anfang her angehörte, in Oel abconterfeien lassen und dies Bildniß der Gesellschaft schenken solle. Es scheint, daß diese Bestimmung nicht sofort gebührende Nachachtung fand; wenigstens ward vier Jahre später festgesetzt, daß, wer binnen Jahresfrist sein Bild nicht abgeliefert hätte, fortan eine Guinee jährlich zahlen solle, bis die Pflicht erfüllt sei. Das wirkte. Nur wenige der Mitglieder, welche der Gesellschaft in den ersten zwölf Jahren ihres Bestehens angehörten, kamen in die Lage, Strafe zahlen zu müssen, und binnen weniger Jahre war der Verein im Besitz von dreiundzwanzig Bildnissen seiner Gründer, welche den Sitzungssaal schmückten. Allein um die Mitte des Jahrhunderts trat ein Stillstand ein, und das „Gesichtsgeld" (face-money) ward fortan eine bedeutende Einnahmequelle für die Gesellschaftskasse. Im Jahre 1763 verzichtete Knapton auf seine Stelle, und an seiner Statt ward James Stuart, der berühmte Erforscher der Alterthümer Athens, von dessen Werke soeben der erste Band erschienen und von dem Verfasser der Gesellschaft geschenkt worden war, zum Gesellschaftsmaler ernannt. Dieser aber, obschon damals erst fünfzig Jahre alt, war bequem, und liebte es, auf seinen athenischen Lorbern auszuruhen. Der schwerfällige Herr war ein regelmäßiger Gast der Wirthschaft „zu den Federn", und seinem Gesicht wollte man die Vorliebe für die Freuden einer heiteren Geselligkeit ansehen. Betrieb Stuart schon seine Hauptaufgabe, die Fortsetzung des großen Werkes über Athen, sehr lässig, so versäumte er seine Pflicht als Hofporträtmaler der Dilettanti so vollständig, daß er zuerst vermahnt und, da dies nichts half, genöthigt werden mußte, sein Amt niederzulegen; ja schließlich ward er sogar in Strafe genommen. An seine Stelle trat 1769 kein Geringerer als Joshua Reynolds. Von ihm erhielt die Gesellschaft außer einem Selbstporträt zwei stattliche Gruppenbilder von je sieben Figuren, die freilich auch erst infolge mehrfacher Mahnungen beendigt wurden. Auf dem einen war unter Anderen der bekannte englische Gesandte in Neapel, Sir William Hamilton, auf dem andern waren einige der vornehmsten damaligen Kunstmäcene dargestellt, wie Lord Dundes, Lord Mulgrave und Sir Joseph Banks, der Präsident der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften. Die beiden großen Gemälde bilden noch heute einen höchst werthvollen Besitz des Vereins. Von dem Malen jedes Gesellschaftsmitgliedes war dagegen nicht mehr die Rede, und das „Gesichtsgeld" lief nach wie vor reichlich ein; ein Vorschlag, es aufzuheben, da die Schuld offenbar weniger an den Mitgliedern als an den bestellten Malern lag, fiel durch, vermuthlich aus fiskalischen Rücksichten auf die Vereinskasse. Als Sir Joshua 1792 gestorben war, ging das Amt des Gesellschaftsmalers an Thomas Lawrence über, jedoch kam es nur zu drei Bildern von seiner Hand, da er mit andern wichtigeren Arbeiten überhäuft war. Das eine dieser Gemälde stellte Sir Henry Englefield dar, welcher durch folgenden Gesellschaftsbeschluß zum Sitzen aufgefordert ward: „Dem Sekretär wird hierdurch aufgegeben, in thunlichster Eile sein Gesicht in die möglichst malerische Verfassung zu bringen, und sobald ihm diese große und schwierige Aufgabe geglückt ist, sich dem Maler der Gesellschaft Herrn Lawrence vorzustellen, damit dieser schleunigst ein Bildniß oben-

genannten Sekretärs zum Schmuck für die Gesellschaft male." Ein Selbstporträt des alten Benjamin West und ein von Sir Martin Archer Shee gemaltes Bildniß John Morritt's waren die letzten Stücke der Gesellschaftsgalerie; seit bald fünfzig Jahren ist kein neues Porträt hinzugekommen. Das „Gesichtsgeld' ward im Jahre 1816 aufgehoben.

Die Zwecke allgemeineren Interesse's, welche die Gesellschaft neben ihrer eigenen Geselligkeit verfolgte oder förderte, waren während der ersten Jahrzehnte ihres Bestehens ohne erhebliche Bedeutung. Wenn man sich an der Lotterie zum Bau der Westminsterbrücke betheiligte, so kamen dabei sicherlich auch fiskalische Interessen in's Spiel, indem die Gewinne in die Gesellschaftskasse flossen. Die Subscription zu Gunsten einer Opernunternehmung im Jahre 1743 (Händel hatte sich kurz zuvor von der Oper zurückgezogen) läßt sich kaum als ein Unternehmen von allgemeinerem Charakter betrachten. Ernsthafter waren die Versuche, im Verein mit der Künstlergesellschaft, zu welcher namentlich die bedeutendsten damaligen Maler Englands gehörten, einen Plan zur Gründung einer Kunstakademie zu entwerfen. 1749 tauchen diese Gedanken zuerst auf; besonders im Jahre 1755 ward eifrig darüber in Schriftstücken und in Sitzungen verhandelt. Allein es kam zu keinem Resultate. Nachdem dann 1768 die königliche Kunstakademie gegründet worden war, suchten die Dilettanti deren Zwecke wenigstens dadurch zu fördern, daß sie zwei junge Künstler auf drei Jahre mit einem Stipendium von jährlich 60 L. St. nach Italien entsandten. Der talentvolle Maler Pars und Jeffries wurden 1775 so ausgestattet; von weiteren Stipendiaten ist aber nicht die Rede. — Schon vorher, im Jahre 1761, war der Plan einer umfassenden Sammlung von Abgüssen nach den besten Statuen, Büsten und Reliefs in England und im Auslande angeregt worden, „damit die Gesellschaft ihrem ursprünglichen Zwecke gemäß auch etwas zur allgemeinen Kunstbildung beitrüge". Allein der Plan, welcher in unserem Jahrhunderte im Glaspalast zu Sydenham und im South-Kensington-Museum in großartigem Maßstabe wieder aufgenommen worden ist, mußte den damals noch bestehenden Wünschen nach einem eigenen Gesellschaftsgebäude weichen. Was die Dilettanti nicht zu Stande brachten, das führte in jener Zeit, wenn auch in nur bescheidenem Umfang, ein einzelner Mann aus, welcher erst später der Gesellschaft beitrat, der Herzog von Richmond. In seinem Palaste stellte er lediglich zum Studium junger Künstler eine Sammlung von etwa dreißig Abgüssen auf, die er zuerst der Leitung Giambatt. Cipriani's, später der Obhut jener „Gesellschaft der Künstler Großbritanniens" übergab, bis die Kunstakademie an die Stelle trat. Noch einmal, im Jahre 1785, ward den Dilettanti der Entwurf eines allgemeinen Kunstmuseums unterbreitet, aber sofort als mit den Mitteln der Gesellschaft nicht ausführbar verworfen.

Von den hohen Zielen, welche bei Gründung der Gesellschaft mit vorschwebten, ist in denjenigen Unternehmungen, von welchen bisher die Rede war, nichts oder gar wenig zum Vorschein gekommen. Die öffentliche Thätigkeit des Vereins trat erst verhältnißmäßig spät hervor. Einstweilen müssen wir die einzelnen Mitglieder ein wenig bei ihren privaten Kunstbestrebungen verfolgen.

(Fortsetzung folgt.)



Anton Raffael Mengs.

Von Friedrich Pecht.

(Schluß.)



Der Einfluß Winckelmann's auf Mengs zeigt sich zum ersten Male in dem großen Deckenbilde der Villa Albani, Apoll unter den Musen. Die letzteren offenbaren die Anlehnung an Raffael fast durchaus, während der Apollo zum Nachtheil des Ganzen der Antike entlehnt ist; so ist eine kolorirte Gypsfigur entstanden, deren völlige Nacktheit überdieß sich sonderbar genug in der sonst fast ganz bekleideten Damengesellschaft ausnimmt. In hohem Grade korrekt gezeichnet und ganz vortrefflich frisch und blühend kolorirt, macht das Bild heute doch nur einen gemischten Eindruck, da ihm gerade jene naive Frische, die Naturwüchsigkeit fehlt, welche das Raffael'sche so bezaubernd macht, und nicht nur diese, sondern noch mehr jene eigenthümlich packende, sich unauslöschlich in's Gedächtniß eingrabende Gestalt im Großen und Ganzen, welche die Werke des ächten, großen Historienmalers immer auszeichnet.

Noch vor der Freske in der Villa Albani hatte Mengs das große Deckenbild von S. Eusebio in dieser Technik gemalt, die er in Rom erst wieder eingeführt und zu seltener Vollkommenheit gebracht hat. Ihm folgte ein Altarblatt für Sulmona, dazwischen ein Porträt des Kardinals Archinto und zwei besonders meisterhafte des neu gewählten Papstes Clemens XIII. Ein großes Altarbild für die königliche Kapelle in Caserta ward dann im Auftrage der Königin von Neapel gefertigt, einer Tochter seines so gütigen sächsischen Protektors August III. Bei dessen Ueberbringung war sie im Begriff, mit dem König nach Spanien, dessen Thron er geerbt, abzureisen, und Mengs wurde veranlaßt, den neuen Monarchen sowie einige Hofdamen zu malen. Es geschah zu solcher Zufriedenheit des Bestellers, daß er sofort zum spanischen Hofmaler mit dem für jene Zeit wahrhaft glänzenden Gehalt von 6000 Scudi = 28,000 Mk. und besonderer Bezahlung aller von ihm zu malenden Bilder ernannt ward.

Nachdem er in Rom noch eine Anzahl anderer Arbeiten beendigt, reiste Mengs denn auch mit seiner ganzen Familie im August 1761 nach Madrid ab, wo er mit Ungeduld erwartet wurde, alsbald eine Masse von Aufträgen aller Art erhielt und viele königliche Gemächer al fresco ausmalte. Auch das Dresdener Altarbild wurde hier endlich fertig und eine große Zahl von Porträts und sonstigen Staffeleibildern. Unter den letzteren möchte noch einer Kreuzabnahme besonders zu gedenken sein, deren schöne Komposition, einfache und natürliche Empfindung besonders angenehm auffällt, sowie eines hl. Joseph,

der im Traum zur Flucht ermahnt wird, jetzt im Belvedere zu Wien. Der Kopf, sonst unbedeutend, giebt einen Schlafenden natürlich wieder, der Engel dagegen ist süßlich fad.

Wie gut aber die zahlreichen Fresken sein müssen, zeigt sich daraus, daß Mengs sie in Konkurrenz mit dem ebenfalls am Hofe beschäftigten Tiepolo, diesem so geistreichen venetianischen Frescomaler ausführte und doch die Palme bei seiner Aufnahme des Herkules in den Olymp, der Aurora und den vier Jahreszeiten davontrug, die er neben vielen anderen dort malte. Ohne Zweifel verdankte er das nicht nur seiner durchaus originellen, höchst blühenden Färbung im Fresco, sondern zum guten Theil seiner natürlicheren Empfindung, wenn er auch an specifisch malerischem Talent dem manierirt aufgebauschten Venetianer nicht gewachsen war. Als er vom König auch mit der Reorganisation der Akademie betraut ward, scheint sich der spanische Stolz gegen diese Bevorzugung des Fremden empört zu haben, und es erwuchsen ihm daraus wie aus den Intriguen der italienischen Nebenbuhler eine solche Masse von Verdrießlichkeiten, daß ihm trotz des Wohlwollens des Königs der Aufenthalt in Madrid sehr verleidet wurde. — Auch das Klima bekam ihm immer schlechter, bis er überarbeitet und krank sich Urlaub erbat und 1769 abreiste. In Monaco hergestellt und auch dort wie vorher in Genua unermüdlich malend, setzte er nun dieselbe Thätigkeit in Genua und Florenz fort, wo er die gesammte erzherzogliche Familie für den König von Spanien sowie auch andere Bilder schuf, darunter ein Porträt der Großherzogin von Toskana, der nachmaligen Kaiserin und Gemahlin Kaiser Leopold's II., das jetzt ebenfalls im Belvedere hängt. Gläsern und süßlich, gehört es zu seinen mittelmäßigsten Bildern und zeigt den verflachenden Einfluß, den diese Gastrollenmalerei fast immer auf die Künstler ausübt.

Noch in Florenz empfing Mengs die Ernennung zum Präsidenten der Akademie von S. Luca zu Rom, wo er endlich nach zweijähriger triumphartiger Reise im Februar 1771 wieder ankam. Er malte nun unter Anderem ein „Noli me tangere" und für den König von Spanien jene berühmte heil. Nacht, bei welcher er in direkte Konkurrenz mit Correggio tritt, d. h. eine starke Anlehnung an dessen Wunderwerk zeigt. Natürlich ist nichts weniger vortheilhaft, als an ein solches Bild durch das eigene zu erinnern. Eine Wiederholung in der Galerie Liechtenstein gleicht auffallend Maratti, nur sind die Köpfe fast noch leerer und matter; die Färbung hat manches Hübsche, das Ganze ist wohlthuend, wenn auch keineswegs von irgend wie hervorstechender Eigenthümlichkeit. Wie ungleich Mengs in seinen Arbeiten ist und besonders wie schädlich die Reflexion auf ihn wirkte, zeigt sich am schlagendsten in jener herrlichen Freske, mit welcher er in dieser Zeit das Papyrus-Zimmer der vatikanischen Bibliothek geschmückt hat. Hier, wo er zu raschem Arbeiten genöthigt war, wirkt die künstlerische Persönlichkeit des Mannes weitaus anziehender und erquicklicher. Sie ist auch für die reflektirende Denkart des Malers sehr bezeichnend. Wir sehen in der friesartigen Komposition die schöne Figur der Geschichte auf, dem Rücken der demüthig zu ihren Füßen liegenden Zeit schreibend und dabei auf einen zweiköpfigen, weil in die Vergangenheit und Zukunft blickenden Janus sehend, der ihr diktirt; ihr gegenüber ein Genius, der die Bücher und Manuscripte bewacht, in der Luft die Fama, die, sich in alle Welt begebend, auf die Schönheit des ganzen Museums aufmerksam macht. Ueber der einen Thür erscheint Moses als der erste Geschichtschreiber, über der andern Petrus als Wächter über die Bücher des neuen Testaments, das Ganze durch Putten, die mit Ibis und Onocrotalus spielen, jenen Sumpfvögeln, die sich in der Papyrusstaude aufhalten, sowie durch sonstige reiche Arabesken auf's Reizendste verbunden und von einer

blühenden Frische der Farbe, einer ebenso feinen wie prachtvollen dekorativen Wirkung. Dieser trotz ihrer Spitzfindigkeit vortrefflichen Leistung gegenüber begreift man die Bewunderung, die Mengs bei seinen Zeitgenossen gefunden und die lange Dauer seines hohen Ansehens. Fand doch noch Goethe, der bekanntlich kurze Zeit nach des Künstlers Tode Rom besuchte, Alles dort voll von seinem Ruhme und ist mir sein Andenken doch selbst in Dresden bei meinem ersten Aufenthalt in den dreißiger Jahren noch auf Schritt und Tritt begegnet! Die lachende Schönheit jenes Werkes soll sich auch in den Deckengemälden finden, die er in Madrid ausführte und von denen mir leider keine auch nur in Stichen bekannt geworden sind. Während hier die Nachahmung der Antike viel weniger hervortritt, kann man in anderen Kompositionen allerdings starke Spuren des Zopfes finden, mit welchem zuerst gebrochen zu haben Mengs' unvergängliches Verdienst bleibt. Schon im Jahre 1773 finden wir Mengs wieder in Neapel, um König und Königin für den König von Spanien zu malen; nach Rom zurückgekehrt, malt er dann den Kardinal Zelada und seine Freunde, den spanischen Gesandten Azara und den Baron von Edelsheim. Letzteres ist ein vortreffliches Werk, ebenso sein eigenes, für einen Dritten, den Grafen Firmian, gemaltes, jetzt in der Münchener Pinakothek hängendes Bild. Ein zweites Mal hat er sich für die Sammlung von Künstlerporträts der Uffizien in Florenz gemalt, wohin er sich jetzt begab. Es ist auch dort eines der besten, „ein kluges, verständiges Gesicht von scharfem Blick und feiner Auffassung, aber ohne alle Gefühlstiefe und Begeisterung." So urtheilte ich nämlich, als ich es vor einem Vierteljahrhundert zuerst sah, aber von des Mengs Lebensgeschichte noch wenig wußte, sonst würde ich den Nachsatz schwerlich geschrieben haben, da er einen Vorwurf enthält, den man vorherrschend verständigen Naturen nur zu leicht macht.

In Florenz traf Mengs der Befehl des Königs von Spanien, endlich wieder nach Madrid zur Vollendung seiner vielen erst angefangenen Arbeiten zu kommen. Seine Familie diesmal nach Rom zurückschickend, reiste der bereits kränkliche Mann ungern und langsam hin, die Trennung von den ihm sehr am Herzen liegenden Seinen schwer empfindend. Um sich zu vergessen, stürzte er sich in Madrid in ein übertriebenes Arbeiten, Tags malend und Abends schreibend oder seine Entwürfe für den andern Tag herrichtend. Denn förmliche Kartons für seine vielen Frescogemälde scheint er gar nicht gemacht zu haben, sondern nur Skizzen, was jedenfalls von einer ungewöhnlichen Bravour zeugt. Er malte diesmal unter Anderm eine Apotheose Trajan's, einen Tempel des Ruhmes und eine „erzürnte Zeit, das Vergnügen entführend."

Drei Jahre vergingen ihm so in fieberhafter Anstrengung, richteten ihn aber auch derart zu Grunde, daß ihn der König zuletzt, um ihn zu retten, selber wieder nach Italien zurückschickte und ihm seinen vollen Gehalt ließ. Ebenso gab er ihm noch eine Menge von Bestellungen mit auf den Weg und ernannte ihn zum Direktor der spanischen Akademie in Rom. Mitten im Winter von Madrid abreisend, kam Mengs im Frühjahr 1775 ganz erschöpft nach Rom zurück, doch nur um bald von Neuem die grenzenloseste Schaffenslust zu entfalten.

Leider war diese ungeheure Anspannung zu groß, als daß ihr sein Körper hätte lange widerstehen können. Um so mehr, als er sich keineswegs auf die Malerei beschränkte, sondern in hohem Grade gesellschaftlich in Anspruch genommen war, sowohl durch den beständigen Verkehr mit den unzähligen hohen Personen, die ihm ihre Gunst geschenkt, durch den Fremdenstrom, der sich Jahr aus Jahr ein unaufhörlich neugierig durch

Rom wälzt, als durch seinen Umgang mit den gelehrten Freunden und die große Liebhaberei für die Musik, in der er ebenso wie in der Aneignung fremder Sprachen eine große Virtuosität entwickelte. So sprach er außer seiner Muttersprache noch Italienisch, Französisch, Spanisch mit Geläufigkeit und verstand vollkommen Englisch und Latein. Die Aufrechterhaltung seiner glänzenden Stellung und seines Rufes ward ihm mit zunehmendem Alter immer schwerer, wie so vielen Akademie-Direktoren nach ihm. Dazu kam dann noch viel häuslicher Verdruß durch beständige Familienstreitigkeiten, erst mit dem Vater, dann nach dessen Tode mit der Stiefmutter, unaufhörlicher Reibungen der Rivalen mit dem glücklichen „Ausländer" nicht zu gedenken.

Man begreift diese Anfeindungen zahlreicher Neider um so eher, als der mit Königen beständig verkehrende Mann auch selber wie ein Fürst zu reisen und zu leben pflegte. Wird doch berichtet, daß er in den letzten 25 Jahren seines Lebens, seine großen Pensionen ungerechnet, blos durch seine Arbeiten durchschnittlich etwa 25,000 Gulden einnahm, was nach dem jetzigen Geldwerthe mindestens einem Jahreseinkommen von 100,000 Mark gleichkommt. Wohlthätig und freigebig, wie er es war, hinterließ er nicht viel. Besonders theuer kam ihm seine Liebhaberei für Antiken und Abgüsse, der wir ja auch das herrliche, seinen Namen tragende Museum in Dresden verdanken.

Noch nicht lange von Madrid zurück, hatte Mengs das Unglück, seine Frau zu verlieren, die ihn im Laufe ihrer langen und, wie es scheint, sehr glücklichen Ehe mit nicht weniger als zwanzig Kindern beschenkt hatte. Ihr Tod erschütterte den durch das übermäßige Arbeiten ohnehin sehr reizbar und aufgeregt gewordenen Mann so tief, daß er sich einem wahren Exceß von Schmerz überließ und sich von da an nicht mehr erholte. Seine letzte Arbeit ist die Verkündigung im Wiener Belvedere. Den Einfluß Correggio's nirgends verläugnend, zeigt das Bild doch auch starke Einwirkungen des Murillo, vor Allem aber viel süße, kindliche Lieblichkeit in den die Madonna wie den von der Höhe herabsehenden Gott Vater fröhlich umflatternden Putten. Die Madonna und die Engel sind gut erfunden, in der Ausführung aber lassen sie etwas von der Leblosigkeit sehen, die so oft den Werken antikisirender Richtung anklebt.

Nachdem der Meister fast bis zum letzten Augenblicke an dem Bilde gearbeitet, raffte ihn am 29. Januar 1779 der Tod hinweg, ehe das Werk ganz vollendet war.

Sein Verlust ward in ganz Europa als ein Unglück empfunden und betrauert, wie denn Mengs in der That immer einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit und einer der vornehmsten Begründer unserer modernen deutschen Malerei genannt werden muß. Denn seine Wirkung kann eine geradezu unermeßliche genannt werden. Sie beschränkte sich keineswegs auf die deutsche Kunst allein, welche von da an die von ihm zuerst wieder zum Leben erweckte künstlerische Sprache und Methode während eines halben Jahrhunderts fast völlig beherrschte, die man an allen Akademien lehrt, die alles durchdringt, was von malerischer Technik und Kunstübung bei uns die Wuth der Revolution noch halbwegs überdauert und die daher auch bald der akademische Stil par excellence genannt ward. Immerhin war ihr Gewinn ein mächtiger Fortschritt zur Natur von dem bis zum Gespensterhaften manierirt gewordenen Rococo.

Darum hat denn auch der im höchsten Grade anregende, ja begeisternde Mann eine große Zahl Schüler aus allen Nationen während seines Lebens gehabt, unter denen ich von seinen früheren nur Casanova, Maron, Guibal, Knoller, Ign. und Chr. Unterberger aufführe, die zum Theil sehr bedeutende Techniker waren. Entfernter von ihm berührt

sind Angelica Kauffmann, J. H. Füßli u. A. Ebenso hat er dann auf den Dänen Abilgaard, auf Füger und Caucig in Wien, Bergler und Schöpf in Prag, Hartmann und Matthäi in Dresden, Hetsch in Stuttgart, Nahl in Cassel, Direktor J. P. Langer in Düsseldorf und München, so wie auf den sogenannten Teufelsmüller gewirkt, welche Alle, obwohl nicht seine direkten Schüler, doch die von ihm zuerst eingeführten Stilprinzipien sich noch entschiedener aneigneten, als jene. Ebenso hat David neben ihm und unter seinem Einfluß in Rom die ersten Eindrücke empfangen und ist in Folge dessen zu jener antikisirenden Richtung gekommen, die ihn freilich mehr zu den Römern als zu den Griechen zog.

So viel steht fest, daß fast Alles, was sich von technischer Tradition in Deutschland noch in unsere Zeit herüber gerettet hat, auf seinen Einfluß zurückzuführen ist.

Unstreitig kommt davon nur ein kleiner Theil auf die eigenen Werke, viel mehr offenbar auf seine große persönliche Einwirkung. Kaum weniger thaten seine vielgelesenen Schriften. Obwohl im spekulativen Theil unklar und verschwommen, zeugen sie doch von einer gewissen Schärfe der Beobachtung, und das Zutreffende vieler Bemerkungen bei allem Positiven erklärt ihre Popularität.

Mengs selber war mit den meisten Kunstschriftstellern, speziell mit Vasari und Reynolds sehr unzufrieden und rügte namentlich den Leichtsinn des Ersteren. Gallig und leidenschaftlich von Natur, zeigte er selbst in seinem Urtheil über Kunstwerke und Menschen oft eine Offenheit, die an Härte streifte und verletzte, was er dann bei seiner sonstigen Herzensgüte immer später wieder gutzumachen suchte. Die persönliche Achtung und Liebe, die er seines edeln Charakters halber genoß, zeigten sich denn auch in einem Sturzbade von Wohlthaten, das sich bei seinem Tode über seine Familie ergoß. Der König von Spanien stattete die fünf Töchter aus und gab den beiden Söhnen Pensionen. Andere Potentaten, die Kaiserin Katharina, die Könige von Polen und Neapel, der Papst, ließen es ebenfalls an Beweisen höchsten Wohlwollens nicht fehlen.

Diesen in einer künstlerisch fein gebildeten Zeit so weitgehenden Enthusiasmus nun ohne Weiteres für unmotivirt erklären, lediglich auf eine fascinirende Persönlichkeit zurückführen zu wollen, wie man oft gethan, ist ganz ungerechtfertigt. Allerdings hat des Künstlers Aufenthalt in aller Herren Ländern, seine kosmopolitische Bildung nicht minder als die Leidenschaft für die Antike in seinen Historienbildern fast immer das Individuelle und das wahrhaft Anziehende der Empfindung beeinträchtigt. Betrachten wir die Werke Raffael's oder Tizian's, so sehen wir ihre Zeit und ihre Umgebung, ihre Anschauungsweise mit einer Schärfe abgespiegelt, die ihnen allein schon ein ewiges Interesse sichern würde. Wir lernen die herrlichen römischen Frauen, die klugen venetianischen Männer, die Sitten und Ideale jener Zeit nicht minder genau kennen, als die eigene Anschauung des Künstlers. In Michelangelo und Correggio begegnet uns eine gewaltig erhabene oder hinreißend liebenswürdige Subjektivität, bei Allen mit einem unendlichen Reize hoher künstlerischer Vollendung gepaart. Mengs' Werken fehlt nun zwar dieser keineswegs, um so mehr aber der nationale Charakter und die Wucht der Subjektivität, wie sie selbst ein David besitzt. Deßhalb befriedigt uns Mengs auch in den Porträts am meisten, weil wir hier sofort den tiefen Menschenkenner herausfühlen. Unvergänglichen Werth haben neben diesen herrlichen Bildnissen jedenfalls auch die Fresken, weil sie gegen die unmittelbar vorhergehende Zeit einen mächtigen Fortschritt zu größerer Reinheit und Gesundheit des künstlerischen Ausdrucks offenbaren.

Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

II.

England (Schluß). — Oesterreichische Möbel- und Teppichfabrikation.



Dose. Glasirter Thon, sogenannte Sgraffito-Manier. Von Minton u. Co. in Stoke upon Trent.



Nicht minder imposant als die englischen Porzellane und Fayencen tritt die englische Glasindustrie auf den Plan. Sie huldigt denselben Prinzipien, indem sie alles Erreichbare in den Kreis ihrer Nachbildung zieht und jede Technik, je schwieriger und penibler, desto besser, zu imitiren sucht. Obwohl die englischen Glasfabrikanten sich nicht wenig auf ihre Originalität zu Gute thun, leben sie der größeren Mehrzahl nach auch heute noch ebenso von Fremdem, wie in den Anfangszeiten der englischen Glasindustrie, deren Existenz nicht über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinausreicht. Wie sie sich damals auf die Initiative venetianischen Glases beschränken mußte, so spielt dasselbe auch heute noch in ihr eine Hauptrolle. Aber statt sich an die graziösen Formen der alten und neuen Glasfabriken in Murano zu halten, beschränken sich die Engländer darauf, die Farben in allen erdenklichen Variationen und das krause Blätter- und Rankenwerk, die Schlangen und Drachen zu imitiren, die sich um die schlanken Pokale der Italiener winden. Nicht zufrieden mit smaragdgrünen und rubinrothen Schalen, die wie Edelsteine leuchten, suchen sie in einem Pokale alle sieben Farben des Spectrums zu einer Gesammtwirkung zu vereinigen. Wenn die „Aurora-Glas-Company" mit Emphase verkündet, daß sie „die seit drei Jahrtausenden verloren gegangene Kunst, Edelmetalle in Glas zu incrustiren", wiedergefunden habe, so ist das entweder eine grobe Reklame oder eine starke Selbsttäuschung. Denn in Venedig wurde die

Kunst, farbige Schalen, welche halbedle Steine und Steinsorten, wie Achat, Lapislazuli, Porphyr, Malachit imitiren, mit Gold und Silber zu incrustiren, seit langen Jahren betrieben. Die Ausstellung von Candiani aus Venedig lieferte mit ihren graziösen Sächelchen den handgreiflichsten Beweis gegen die ostentative Behauptung der Engländer. Das Neue, was die letzteren auf dem fraglichen Gebiete geschaffen, ist nur der Preiscourant solcher Gefäße, der bis zur schwindelnden Höhe von 25,000 Frcs. emporklomm.

Eine wirkliche Novität innerhalb der englischen Glasindustrie war nur die Cameenschleiferei aus Glas und Krystall, aber eine wenig erfreuliche und im Grunde wenig zwecklose. Hodgetts, Richardson u. Co. in Stonebridge und Daniell u. Sons hatten eine Sammlung solcher Vasen ausgestellt, die aus dunkelblauem Glase bestanden. Darüber war eine dicke bläulich-weiße Schicht gelegt, aus welcher der Arbeiter die figürlichen Darstellungen herausschleifen mußte. Es ist dies die Technik, welche zur Herstellung der Portlandvase gedient hat, und zwei Portlandvasen waren auch die Prachtstücke der Ausstellungen jener beiden Firmen. Wenn man hört, daß eine dieser Vasen den Schleifer ein volles Jahr beschäftigt hat, so nöthigt uns diese Nachricht zwar allen Respekt vor der englischen Zähigkeit ab; wenn wir uns aber erinnern, daß derselbe Effekt und ein noch besserer durch einfaches Auflegen der Reliefs auf dem dunklen Grunde erzielt wird, was andere Firmen genugsam bewiesen haben, so haben wir für die Caprice, welche jene schwierige und ihren Zweck oft versagende Technik wieder belebt hat, nur noch ein Achselzucken übrig. Es ist keine gedeihliche Bereicherung des Kunsthandwerks, sondern neues Futter für Raritätensammler, welchen die formidablen Preise — eine Vase mit dem Triumph der Galatea kostete 62,000 Frcs. — nicht wenig imponirten. In dieselbe Rubrik gehören die auf ähnliche Weise hergestellten reinen Krystallvasen, mit denen besonders Webb u. Sons paradirten und die natürlich ebenso theuer waren. Auch hier steht der Preis in gar keinem Verhältniß zu der erzielten Wirkung. Webb u. Sons haben viel schönern Effekt innerhalb ihrer alten Domäne, der Gravirungen in Krystall, erzielt. Hier kehren auch in den künstlerischen Vorlagen jene keusche Grazie, jene elegante Formengebung, jene leichte federnde Ornamentik wieder, die wir auf den besten Porzellanen und Fayencen bewunderten. Der krasse Naturalismus, der namentlich die Goldschmiedekunst und die Teppich- und Spitzenweberei beherrscht, ist hier weniger störend, weil er weniger brutal auftritt.

Die weltberühmten Gold- und Silberschmiede Elkington u. Co. in Birmingham huldigen diesem Naturalismus, welcher, wie schon bemerkt, den Grundzug der Ornamentik im englischen Kunstgewerbe bildet, mehr als billig. Während sie Schalen ausgestellt haben, deren Grund mit elegant und geschmackvoll stilisirtem Rankenwerk gedeckt ist, in welchem sich naturalistisch gebildete Thiere bewegen, haben sie auf der andern Seite als Füllstücke der Schalen ganze Gemälde, wie die Findung Mosis, in Silber getrieben. Ein so zweckwidriges und verständnißloses Dekorationsverfahren wird durch die Subtilität einer Technik, die an einer Schale Silber, Stahl und Golddamascierungen zu vereinigen weiß, nicht beschönigt. Ein solches Kunststück steht nicht viel höher als der Armsessel von Krystallglas, dessen Polster aus demselben zerbrechlichen Material hergestellt ist.

Die Firma Marshall u. Co. in Edinburg hat den rühmlichen Versuch gemacht, nationale Motive in die Goldschmiedekunst einzuführen, indem sie silberne Schmucksachen mit schwarzem Email, Kreuze, Brochen und Halsketten mit Ornamenten versah, welche am nächsten mit den Initialverzierungen der irischen oder angelsächsischen Manuscripte

und der Dekoration normannischer Bauten verwandt sind: seltsam verschlungene Bänder und Kreise, Drachen und in Knoten geschürzte Schlangen, die sich in den Schwanz beißen.

Ebensowohl durch Originalität wie durch Schönheit zeichnen sich die durch Verbindung von Emueiern mit Silber hergestellten Gefäße aus, welche die englische Kolonie Viktoria in Australien, namentlich durch die Firma Steiner u. Wendt in Adelaide, ausgestellt hat. Während das genärbte Emuei mit seiner satten dunkelgrünen oder schwarzen Farbe selbstverständlich den Bauch des Gefäßes bildet, wird die tektonische Form durch äußerst fein ciselirtes Silber geschaffen, dessen Ornamentik sich in einem maßvollen Naturalismus bewegt, der gerade hier am Platze ist, wo es sich um die organische Ver-



Bunte glasirte Thongefäße von Howell James u. Co.

bindung eines Naturproduktes mit einem Gebilde der Kunstindustrie handelt. Der matte Ton des Silbers giebt mit dem Dunklen des Ei's eine brillante Farbenharmonie.

Den dritten Glanzpunkt der englischen Abtheilung bildete die Möbelfabrikation. Allerdings drängt sich auch hier die Technik, die alle vorhandenen Prozeduren mit spielender Leichtigkeit behandelt, stark in den Vordergrund. In eingelegten Arbeiten, besonders in Ebenholz mit Elfenbeinintarsien, wetteifern die Engländer mit den Italienern. In der Bearbeitung der Hölzer nach der rein technischen Seite übertreffen sie alle übrigen Völker. Ihre Maschinen haben hier den Sieg über die mühsamste und sauberste Handarbeit davongetragen. In der Möbelindustrie entfalten sie auch insofern die größte Originalität, als sie am meisten nationale Stile, oft bis zur geschmacklosesten Einseitigkeit, kultiviren. Der Stil der Königin Anna, dessen tektonische Formen sich weder durch Grazie noch durch Bequemlichkeit für den Gebrauch auszeichnen, scheint sich besonderer Beliebtheit zu erfreuen. Indessen finden wir auch treffliche Renaissancearbeiten, gediegene und

geschmackvoll ornamentirte Täfelungen und sehr harmonisch zusammengestimmte Zimmereinrichtungen. Freilich ward der Haupteindruck der englischen Möbelausstellung durch das Absonderliche bestimmt. Man sah Uhrgehäuse, die zugleich den Dienst einer Credenz versehen sollen, indem sie neben dem Platz für die Uhr noch Fächer für Schaugefäße enthalten. Als eine Novität dürften die zierlichen, schlanken Möbel zu verzeichnen sein, die



Bett, ausgeführt in den Lehrwerkstätten zu Königsberg und Tachau (Böhmen).
Die Beschläge aus der Schlossereischule zu Hohenbruck, der Behang aus der Kunststickereischule zu Wien.

auf jede ornamentale Zuthat verzichten und nur durch den konstruktiven Aufbau wirken. Ob dieser eigenthümliche, seinem Grundgedanken nach mit der Gothik verwandte Stil noch einer weiteren Ausbildung fähig ist, darf man um so mehr bezweifeln, als bereits die schlimmsten Ausartungen vorhanden sind. Gerade die wichtigsten konstruktiven Glieder, wie Tisch- und Stuhlbeine, werden dünn wie Bleistifte gemacht, als wären sie für den Gebrauch körperloser Wesen bestimmt. Achtbeinige Tische, die nicht selten vorkommen, sprechen vollends dem gerühmten englischen Comfort Hohn.

Während Englands Kunstindustrie den Ruhm beanspruchen darf, sich durch die Aufnahme aller in Uebung befindlichen Zweige des Kunsthandwerks anderer Völker nicht bloß erweitert, sondern auch vertieft zu haben, spricht Oesterreich in Sachen des Geschmacks das erste Wort. Die edle italienische Frührenaissance und die Muster guter deutscher Renaissance ziehen sich wie ein goldener Faden durch das ganze österreichische Kunstgewerbe. In keinem Lande wird so bewußt nach künstlerischen Prinzipien gearbeitet, in der Kunstindustrie keines andern Landes herrscht ein so reiner geläuterter Geschmack, wie in derjenigen Oesterreichs. Die Ursache dieser Erscheinung wird uns klar, wenn wir aus der vornehmen Loggia in der internationalen Façadenstraße, einem Lichtpunkte in diesem wunderlichen Jahrmarktsaufbau, in die österreichische Ausstellung treten. Die Arbeiten der österreichischen Kunstgewerbeschulen und Fachschulen und die reichen Publikationen und Modelle des österreichischen Museums bilden mit Recht die Ouvertüre



Holz-Cassette, mit Perlmutter und Metall eingelegt, entworfen und ausgeführt von Anton Michel.

der Ausstellung. Das letztere Institut hat den Anstoß zu der mit überraschender Schnelligkeit vollzogenen und von den schönsten Erfolgen begleiteten Reform des Kunstgewerbes gegeben, von ihm aus hat sich ein förmliches Netz von kunstgewerblichen Fachschulen über den ganzen vielgliedrigen Kaiserstaat gebreitet. Der Ton, der in Wien anklingt, hallt in den entferntesten Gebirgstheilen der Monarchie wieder.

Es sind das altbekannte Thatsachen, die ich hier hervorhebe; aber sie müssen immer und immer wieder mit Nachdruck betont werden, so lange sich noch andere Länder — wir denken dabei vornehmlich an Deutschland — hartnäckig gegen die Uebernahme dieser als trefflich erprobten Organisation zur Hebung des Kunstgewerbes verschließen.

Wir legen unseren Lesern Abbildungen einiger mustergültigen Erzeugnisse der österreichischen Kunstindustrie vor, die von neuem einen Beweis für die systematische, von jeder Pedanterie und jedem Schablonenzwang freie Veredlung des Geschmacks in Oesterreich ablegen. Wenn unter ihnen die Produkte des Kunstschreiners prävaliren, so ist das einerseits in der bedeutsamen Stellung begründet, welche die Möbelindustrie in dem Kunstgewerbe des holzreichsten Landes in Europa einnimmt, andrerseits in der Thatsache, daß die außerhalb des Einflusses des Museums stehende Möbelindustrie numerisch nicht so zahlreich

vertreten war, wie die Fachschulen. Da sich lange Zeit die Strömungen für und wider die Beschickung der Ausstellung in Oesterreich bekämpften, ist die Betheiligung von Seiten der maßgebenden kunstgewerblichen Firmen bei weitem nicht groß genug gewesen, um den Besuchern der Weltausstellung ein entsprechendes Bild von dem gegenwärtigen Stande der österreichischen Kunstindustrie zu gewähren. Nur die Teppichausstellung von Haas zeigte trotz ihrer geringen Ausdehnung, daß dieses Haus an der Befestigung seines einmal errungenen Weltrufs weiter fortarbeitet. Ein arabischer Teppich, wie der von Storck entworfene, oder ein persischer, dessen Zeichnung Hatzinger ausgeführt hatte, waren ebenso einzig in ihrer Art wie die Spitzengarnitur der Kaiserin von Oesterreich, deren



Tisch und Stuhl, ausgeführt in der Fachschule zu Grulich (Böhmen).
Krug, ausgeführt von Fräulein Bertha Felgel in Wien.

Entwürfe ebenfalls von Storck herrühren. So stilvolle und graziöse Muster fanden sich weder in dem Spitzentempel der Stadt Brüssel noch in der Ausstellung von St. Gallen, wo der wildeste Naturalismus herrschte.

Die von uns reproducirten Möbel geben zugleich einen Begriff von dem präcisen Ineinandergreifen der Fachschulen, namentlich das Bettgestell, dessen Holzarbeit in Königsberg und Tachau in Böhmen angefertigt ist, während die Beschläge aus der Schlossereischule in Hohenbruck stammen und die Bettdecke und der Himmel in der Kunststickereischule in Wien ornamentirt worden sind, welche unter der Leitung der Frau Emilie Bach steht. Die Verzierungen sind mit rothen Fäden in Kreuz- und Doppelflachstich ausgeführt. Das energische Frontmachen gegen die Farblosigkeit des Leinenzeugs gehört nicht zu den geringsten Verdiensten, welche sich die Reformatoren des österreichischen Kunstgewerbes beimessen dürfen. Diese farbigen Leinenstickereien fangen auch bereits an, sich in Deutsch-



Schmuckkasten.

Entworfen vom Architekten A. v. Wielemans, ausgeführt von A. Albert, Kunsttischler in Wien.

land einzubürgern und dort Freunde zu finden. Die mit Perlmutter und Metall eingelegte Holzcassette ist die Arbeit eines Schülers der Kunstgewerbeschule in Wien. Der große Schrank nach dem Entwurfe des Architekten A. v. Wielemans zeigt, daß der Einfluß des Museums sich auch auf Kreise erstreckt, die sich sonst im Allgemeinen derartigen Reformbestrebungen gegenüber ablehnend verhalten und es vorziehen, eigene Bahnen zu wandeln.

Adolf Rosenberg.

Ostia.



Die topographischen Verhältnisse der Lage Roms sind wiederholt als Erklärungsgrund der welthistorischen Stellung, welche sich die Stadt im Alterthume errang, geltend gemacht worden. War die abnorme, weil vulkanische Gliederung des Terrains, auf welchem Rom erstand, von einer gewissen secundären Bedeutung in der Kriegsgeschichte der republikanischen Stadt, so war auch ohne Zweifel die Lage an dem seiner Mündung zueilenden größten Flusse Mittelitaliens von nicht geringerem Belange seit den Tagen der punischen Kriege, deren Ausgang die Oberhoheit Roms in der westlichen Hälfte des mittelländischen Meeres besiegelte. Nur die kurze Periode der höchsten Kaisermacht ließ die relative Entfernung vom Meer — die Tibermündung liegt an fünf Stunden unterhalb der Stadt — als einen Mangel empfinden, aber nur, um sofort wieder und im hereinbrechenden Mittelalter zu wiederholten Malen der Stadt als Bollwerk zu dienen, dem sie ihren gänzlichen Untergang zu verdanken hat. Mehr noch als der Peiraieus für Athen war Ostia der Vorort Roms. Den gewaltigen Stürmen der Völkerwanderung, denen es um deswillen preisgegeben war, muß die Zerstörung und theilweise Verschüttung ganzer Stadttheile zugeschrieben werden. Nicht minder ruhmvoll als diese geschichtliche Bedeutung Ostia's hat sich der Abschluß seiner Beziehungen zur Hauptstadt gestaltet. Der hier über die Sarazenen errungene Seesieg, von Raffael in den vatikanischen Stanzen verewigt, zählt unbedingt in der Reihe der Thatsachen, welche für den Ruf der Ewigkeit Roms entscheidungsvoll gewesen sind. Seit jener Zeit lagert über der Stadt selbst völlige Geschichtslosigkeit. Schon vorher war von Gregor IV. landeinwärts ein neuer Ort, Gregoriopolis, gegründet, doch erhielt sich dieser Name nicht, wurde vielmehr mit dem Ostia's vertauscht. Dies ist das moderne Ostia, ein elender bedeutungsloser Häusercomplex, auf den nur zu sehr jenes Wort paßt, welches in dem Itinerar Gregor's IX. den Ort charakterisiren soll: „Civitas venerabilis nullius existentiae" — eine ehrwürdige Stadt, der nur die Existenz fehlt!

Erst am Ende des vorigen Jahrhunderts ist Hand an die Ausgrabung der antiken Stadt gelegt worden. Der erste Unternehmer war der portugiesische Gesandte Norogna. Das Schönste, was er von Mosaik und plastischem Schmuck fand (1783), wanderte nach Lissabon. Die englischen Künstler Gavin Hamilton und Robert Fogan ließen in der Folgezeit die Arbeiten wieder aufnehmen. Von 1803—1806 ließ Pius VII. Ausgrabungen in größerem Maßstabe betreiben. Von größerer Wichtigkeit, als die hierbei gefundenen Statuen mittelmäßiger Arbeit, waren die der Topographie Ostia's zu gute kommenden Resultate. Auf diesen basiren die Aufnahmen Canina's und die Beschreibungen Fea's und Nibby's. Doch ist leider ein guter Theil des damals Bloßgelegten wieder zugeschüttet worden, so daß, als 1855 unter Visconti's Leitung die Ausgrabung planmäßig wieder begonnen wurde, die früheren Resultate noch einer Bestätigung bedurften. Ja, als Comm. Rosa im Auftrage der italienischen Regierung die Ausgrabung Ostia's in die Hand nahm, war es wiederum die Säuberung der kurz vorher freigelegten Monumente, was zunächst nöthig erschien, und leider machen auch

jetzt noch die jährlichen Tiberüberschwemmungen, in Folge deren werthvolle Mosaikböden mit Schlamm überdeckt werden, das Betreten der am Fluß gelegenen Theile auf geraume Zeit unmöglich.

Die Entstehung Ostia's wird von den Schriftstellern in die mythische Zeit zurückverlegt. Aeneas soll hier gelandet sein, Ancus Marcius aber die Stadt „in dem an das Meer und den Fluß angrenzenden Gebiete" gegründet haben, und in dieser Eigenthümlichkeit der Lokalität („in ore Tiberis") soll nach Livius und Dionysius auch die Etymologie der Stadtbenennung ihren Erklärungsgrund finden. Erst aus der Zeit des zweiten punischen Krieges datirt indessen die historische Bedeutung des Hafenortes. Ostia und das naheliegende Antium, heute Porto d'Anzio, waren bis zur Zeit des Kaisers Augustus die einzigen Flottenstationen Roms. Letztere Stadt, der Geburtsort der Kaiser Claudius und Nero, ist nur noch in äußerst dürftigen Resten von Unterbauten erkennbar und in kunsthistorischer Beziehung auf den Ruf eingeschränkt, die Fundstätte des Apollon vom Belvedere und des borghesischen Fechters gewesen zu sein, Schätze, wie sie freilich die Ostiensischen Ausgrabungen nicht erwarten lassen; denn Antium war in der Zeit des höchsten Luxus der Kaiserzeit die Villeggiatur der Großen, während Ostia, seiner natürlichen Lage entsprechend, eben in jener Zeit zum bewegtesten Handelshafen des Mittelmeeres sich erhob. Man erwäge, daß hier die bedeutendsten, Jahrhunderte hindurch die einzigen Werften der römischen Kriegs- und Handelsflotte sich befanden; man nehme dazu den Umfang des Waarenumsatzes, der doch im Verhältniß zu den unsere Begriffe noch übersteigenden Luxusbedürfnissen zu denken ist. Dionysius erzählt, die größten Transportschiffe konnten den Fluß aufwärts bis Rom gebracht werden. Im Gegensatz zu den Schwierigkeiten des Einlaufens, welche derselbe Schriftsteller bei anderen Flüssen hervorhebt, litt die Mündung nicht an Versandung; Ruderschiffe liefen ohne Gefahr ein, schwerfälligere wurden an Tauen flußaufwärts gezogen, wenn sie nicht auf hohem Meere vor Anker legten und die Ladung in kleineren Flußschiffen direkt nach Rom oder in die Magazine von Ostia bringen ließen. Freilich wird die Glaubwürdigkeit dieser Aussagen, wenigstens was die nachaugusteische Zeit anlangt, durch die Thatsache ziemlich in Zweifel gestellt, daß Kaiser Claudius wegen Versandung der Mündung die letzte Krümmung des Flußlaufes durch einen Kanal abschneiden und an dessen Ende einen neuen Hafen, Portus Augusti, einrichten ließ, welcher durch die Anlage eines sechseckigen Binnenhafens unter Trajan eine erhöhte Bedeutung gewann. Doch war damit die merkantile Bedeutung Ostia's keineswegs untergraben. Was Strabo aus der Zeit des Augustus berichtet, daß hier die Waaren auf eine Menge von Hilfsbarken verpackt wurden, muß auch von der Folgezeit gelten. Nach dem neronischen Brande Roms wurden nach Tacitus aus der „sehr bevölkerten und reichen" Stadt, um den dringendsten Bedürfnissen abzuhelfen, „Utensilien" herbeigeholt, und unter den Nachfolgern Trajan's bis Septimius Severus geschieht Ostia's öfter Erwähnung, als einer Stadt, die Dank der Protektion der Kaiser hinter der nahe gelegenen Rivalin nicht zurücktrat und außerdem auch für eine gesunde und angenehme Stadt galt. Zwar wird von Constantin im Pontificalbuche noch berichtet, er habe hier zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus und Johannes des Täufers eine Basilika errichten lassen; aber es ist gleichwohl sicher, daß die Stadt damals schon ihrem Verfalle entgegenging; denn hundert Jahre später schreibt bereits der Dichter Rutilius, man meide wegen Versandung die linke Tibermündung, ja

„Nur des Aeneas Besuch bleibet allein noch als Ruhm,"

eine Aussage, zu der freilich eine andere nur wenig spätere in Widerspruch tritt.

Wenig später nennt Ostia auch Prokop in der Geschichte des Gothenkriegs eine „einst herrliche" Stadt und beschreibt hierbei den zur Hauptstadt führenden Weg genau in der gleichen Weise, wie derselbe noch heute seine Richtung innehält, ja durch das stellenweise Auftreten des antiken Pflasters als identisch erscheint: „der Weg von Ostia nach Rom ist mit Waldung bedeckt, im übrigen Theil vernachlässigt und führt gleichwohl nahe am Tiber hin." Die Funde von Inschriften — und die Ausgrabungen sind an solchen verhältnißmäßig recht ergiebig gewesen — haben noch keine über das dritte Jahrhundert unsrer Zeitrechnung hinausliegenden Daten ergeben, wodurch die Angaben der Schriftsteller über den schnellen Verfall des Ortes

eine wesentliche Bestätigung erhalten. Der Zustand der Monumente, in welchem diese bei der Ausgrabung erscheinen, ist damit, so viel man wenigstens aus den gegenwärtigen Resultaten schließen kann, übereinstimmend.

Die bedeutenden Schlammmassen, welche der Tiber mit sich führt, haben im Laufe der Jahrhunderte das Meeresgestade um fast drei Kilometer hinausgerückt. Die dem Meere entfernteste Stelle nimmt das moderne Ostia ein, ein verkommener Burgflecken, an dem nur das von Giuliano da San Gallo dem älteren in der Nähe erbaute stolze Castell bemerkenswerth ist. Ursprünglich dicht am Flusse gelegen, steht dasselbe jetzt, nachdem sich das Bett verändert hat, in freiem Felde. Hiervon einen Kilometer meerwärts entfernt finden sich die Ruinen des antiken Ostia, während man in die Mitte zwischen beiden das Ostia der vorchristlichen republikanischen Zeit verlegt, einmal auf Grund des Charakters dort spärlich gefundenen Mauerwerks und dann der Gewißheit, daß schon damals das Heraustreten des Landes nach dem Meere zu ein bedeutendes war. Wollte man auch noch die Stätte der ersten Stadtgründung bestimmen, des Ostia der Königszeit, so würde man dieselbe nur da suchen können, wo sich auf unseren Karten des Königreichs Italien der moderne Ort verzeichnet findet. Nähert man sich den Ruinen der Stadt von der Flußseite, so hat man einen ziemlich freien Ueberblick über den langgestreckten Hauptheil der ausgegrabenen Monumente. Von der Landseite indessen ist erst bei unmittelbarer Annäherung etwas mehr wahrzunehmen, als ein weites, größtentheils brachliegendes, mit Ziegelscherben und kleinen Marmorstücken reich besäetes Feld, dessen Unebenheiten nur einen Rückschluß auf die bedeutendere oder mindere Höhe begrabener Monumente erlauben. In seltenen Fällen ragen aus den Spitzen der Terrainerhebungen Reste von Mauerwerk in's Freie. Aehnlich war wohl auch der Anblick der Stätte Pompeji's während des Mittelalters; doch thut man gewiß Unrecht, wenn man in Ostia ein „zweites Pompeji" zu finden wähnt. Der Ruin war hier im Vergleich zu dem der campanischen Stadt doch ein viel zu allmählicher und um deswillen um so gründlicher. Von dekorativem Schmuck der Baulichkeiten, wie er dort den Hauptreiz auf den Besucher ausübt, kann hier im Ganzen kaum mehr die Rede sein, als von der Erhaltung jener mannigfaltigen auf die innere Einrichtung der Häuser Bezug habenden Gegenstände. Daß trotzdem ein großer Theil der dem Fluß zugekehrten Baulichkeiten in einer Höhe erhalten ist, welche der pompejanischer Monumente ziemlich gleichkommt, ist einmal der Solidität der Konstruktion — es sind vorwiegend Bauten der hadrianischen Epoche — zuzuschreiben, dann aber auch dem Umstande, daß dieser den Ueberschwemmungen zunächst ausgesetzte Stadttheil am ehesten verlassen wurde. Und in der That ist die Strömung in der Nähe der größten Monumente so bedeutend, daß die damit parallel laufende antike Straße von derselben eine ziemliche Strecke lang durchbrochen und eine nicht unbedeutende Einbuchtung an die Stelle ihrer Fortsetzung getreten ist. Einem Weitereindringen des Flußbettes ist hier nur durch die tiefgehenden Fundamentmauern zurückstehender, aber verschwundener Gebäude ein Damm entgegengesetzt.

Unter allen Monumenten der Stadt erhebt sich der unten näher zu besprechende Tempel zu der bedeutendsten Höhe. Derselbe bildet den Abschluß einer Straße, welche senkrecht zu der Linie des Flußbettes in gerader Richtung bei einer Länge von 150 Metern auf denselben mündet und vermittelst einer breiten Treppe, deren Substruktionen noch erhalten sind, mit dem Tiber unmittelbar in Verbindung stand. Diese mit polygonalen Granitblöcken gepflasterte Straße ist die breiteste aller in den Ruinen antiker Städte erhaltenen. Sie übertrifft in ihrem Breitenmaße von 15 Meter sogar die das Forum und den Palatin Roms durchziehenden in augenfälliger Weise: ein Umstand, der uns hier nicht Wunder nehmen kann, weil er sich aus der traditionellen Beibehaltung früherer einfacherer Verhältnisse erklären läßt, dort aber als ein bezeichnendes Merkmal der Lebhaftigkeit des Verkehrs in der ersten Kaiserzeit gelten muß. Das Trottoir ist hier wie in den anderen Straßen der Stadt von geringerer Erhebung als in Pompeji. In bedeutender Höhe sind auf beiden Seiten desselben Arkadenpilaster erhalten, aus Ziegelwerk aufgemauert und oben mit Corniche und Zahnschnitt aus Terracotta versehen, auf welche die dahinterliegenden geschlossenen Räume sich öffnen. Diese Räumlichkeiten stehen keineswegs mit den das antike Haus charakterisirenden weiteren

Baucomplexen in Zusammenhang und werden sich darum am einfachsten als Magazine oder Geschäftslokale erklären lassen. Sie haben durchschnittlich eine Tiefe von 6 Metern und sind in sogenanntem Netzwerke (opus reticulatum) aufgemauert, welches schmale Schichten platter Ziegel zur Verstärkung unterbrechen. Dies ist, beiläufig bemerkt, fast durchgängig der Charakter der ostiensischen Bauten, bekanntlich die Bauweise der Zeit Hadrian's. Auch wurde hier das Fragment einer auf diesen Kaiser bezüglichen Inschrift gefunden, und damit ist ein ziemlich sicherer Anhalt für die Entstehungszeit der Monumente gegeben. Die Decke der Magazinräume bildete eine Wölbung, von der meist nur der Ansatz erhalten ist; bisweilen ist sie aber auch noch vollständig da und über ihr der Mosaikboden des oberen Stockwerkes.

Die gleichen Verhältnisse weist eine zweite, mit der eben beschriebenen parallel laufende, sowie eine dritte beide durchschneidende Straße auf, welche in ihrem Mauerwerk nicht weniger gut erhalten sind. Außerdem sind gegenwärtig nur noch drei Straßen völlig oder theilweise ausgegraben, doch sind die ihnen zur Seite stehenden Häuser in weit geringerer Höhe conservirt. Die Pflasterung ist die gleiche, wie in jenen, nur sind hier die einzelnen Granitblöcke vielfach zerspalten und das Terrain von beträchtlicher Unebenheit, was auf einen weit längeren Gebrauch derselben schließen läßt. Die eine dieser Straßen hat eine Breite von 6 Metern; sie nimmt ihren Lauf aus dem Innern der Stadt nach dem Flußufer zu und ist besonders bemerkenswerth durch ein anliegendes Haus, in welchem vor mehreren Jahren eine große Anzahl von in die Erde eingelassenen Terracottakrügen gefunden wurde. Bedeutender ist die ungefähr 10 Meter Breite messende, in ihrer ganzen Länge mit dem Flusse parallel laufende Straße, welche ganz den Charakter einer großen Handelsstraße hat. Beide Seiten derselben sind mit Resten von Magazingebäuden besetzt, wenn auch von kleineren Verhältnissen, als die oben beschriebenen. Uebrigens sind hier bis auf eine einzige Ausnahme nur die unmittelbar anliegenden Baulichkeiten freigelegt. Dagegen gehört das am Südwestende der Straße gelegene ausgedehnte, eine ganze insula (Straßenviereck) einnehmende Haus zu den in der Plananlage hervorragendsten und umfangreichsten Monumenten des antiken Privatbaues, die uns bekannt sind. Der der genannten Straße zugewandte Eingang war mit zwei hohen Cipollinsäulen dekorirt, deren Basen sich noch an Ort und Stelle fanden. Erstere, unversehrt am Boden liegend gefunden, sind wieder aufgerichtet worden. Ausgrabungen auf der entgegengesetzten Seite des Hauses hatten die Auffindung eines zweiten, des Haupteinganges, zur Folge, von welchem aus man zunächst in das Vestibulum, das wie öfters in Pompeji von Verkaufsläden flankirt wird, gelangt, von da in das Atrium und weiterhin in das Peristyl, dessen Nordostseite in Thermenanlagen sich erweitert. Da diese allein früher bekannt waren, glaubte man bisher in diesem Monumente eine öffentliche Thermenanlage gefunden zu haben; aber dieser Annahme widerspricht einmal der römischen Privatbauten entsprechende Grundriß und dann das Vorhandensein eines mit dem Atrium in Verbindung stehenden Mithräums.

Die große Verbreitung des persischen Sonnenkultus ist weniger aus literarischen als aus inschriftlichen und plastischen Monumenten ersichtlich. Die stereotype Darstellung des dem Gotte Mithras dargebrachten Stieropfers gehört zu denjenigen Sujets der antiken plastischen Kunst, die wiewohl zu den häufigsten, so doch bei dem Mangel aufklärender Notizen auch zu den räthselhaftesten zählen. Hiermit contrastirt auffällig die Seltenheit noch nachweisbarer Kultlokale. Unter den weniger bekannten nehmen die wichtigsten Stellen das an der Unterkirche von S. Clemente in Rom gelegene und das ostiensische ein; doch sind beide im Plane grundverschieden. Letzteres ist ein schmaler, etwa 5 Meter breiter und 20 Meter langer Raum mit zwei engen Eingängen, für dessen innere Disposition nur der nordöstliche Abschluß Vermuthungen möglich macht. Es führen hier sechs Stufen zu einem kleinen erhöhten Platz mit zwei mäßigen Vorsprüngen an den Seiten, vielleicht den Sitzplätzen der Priester oder der Vorsteher der Genossenschaft. Daß der Mithraskult schon im dritten Jahrhundert, beiläufig der Entstehungszeit des Baues, nicht allein von Privaten, sondern auch in der Form eines engeren Gemeinwesens gepflegt wurde, ist erst kürzlich durch einen Inschriftenfund in Rom erwiesen worden. Auf der zweiten Stufe des gedachten Aufganges im ostiensischen Mithräum ist noch ein schmaler Altar von einem Meter Höhe erhalten, der die Aufschrift

trägt: „Cajus Cälius Hermaeros, Aufseher dieses Ortes, machte die Stiftung von seinem Gelde". In das einfache Mosaik des Fußbodens ist zweimal an den Langseiten des Raumes hinziehend die Inschrift eingelassen: „Dem unbesiegten Gotte Mithras gewidmet von Agrius Calendio".

Von höherem künstlerischen Werth sind die schwarzweißen Mosaiken des anliegenden Atrium und Peristylium, wie die der Thermenräume. Erstere sind mit schlichtem, aber geschmackvollem Ornament geometrischen Stiles verziert, in letzteren kommen Figurendarstellungen, z. B. auf Delphinen reitende Amorinen vor.

Zurückgekehrt zu den großen Magazinbauten, führt uns die Verlängerung der letzt-erwähnten Hafenstraße in einen Complex von Bauten, der in rechtem Winkel zu den erst-gedachten steht und ihm im Charakter ziemlich entspricht. Zu wiederholten Malen führen hier neben den weiten Verkaufslokalen (eines derselben trägt noch Reste von Fresken) breite Treppen unmittelbar von der Straße aus in die oberen Stockwerke, von denen aber nur aus-nahmsweise ein Mosaikboden erhalten ist. Aehnliches ist neuerdings in Pompeji gefunden worden und verdient darum besonders hervorgehoben zu werden, weil sich daraus mit Sicher-heit auf eine noch größere Geräumigkeit des antiken Hauses, als bisher angenommen wurde, schließen läßt.

An öffentlichen Bauten ist sicher Ostia nicht ärmer gewesen, als es Landstädte wie Pom-peji waren. Die Ausgrabungen haben davon freilich nur wenig sichtbar werden lassen, doch darf hierbei nicht vergessen werden, daß ihr Umfang noch in keinem Verhältnisse zu dem muthmaßlichen der Stadt steht. Von der Lage des Forum hat man noch keine Ahnung. Die Reste eines früher gefundenen Theaters sind zu unerheblich, als daß sich eine nähere Be-sprechung derselben lohnte. Nur der oben bereits erwähnte Tempel verdient eine nähere Betrachtung. Seine Benennung ist bei dem Mangel eines genügenden Anhaltes dafür noch schwankend. Umgeben von einem viereckigen Vorplatz, dessen Marmorausschmückung in Trüm-mern liegt, erhebt sich der quadratische, durch aufeinander stehende Konstruktionsbogen ge-festigte Ziegelbau zu bedeutender Höhe. Auf den Gewölben eines Untergeschosses ruht die nach Süden orientirte Tempelcella, zu welcher breite, ehemals marmorbekleidete Stufen hinauf-führen. Von der inneren Einrichtung sind je drei Nischen auf beiden Seiten und das breite Basament für das Götterbild noch erhalten. Da die Seitenwände bis zu einer bedeutenden Höhe, ohne Spuren eines Wölbungsansatzes zu zeigen, erhalten sind, muß eine Holzbedeckung mit einer oder mehreren Lichtöffnungen angenommen werden.

Vermittelst Durchschnitten ist dieses Monument mit der am längsten bekannten Straße Ostia's, der nach Rom führenden Via Ostiensis, in Verbindung gebracht. Außerhalb des noch deutlich erkennbaren Stadtthores reihen sich an beiden Seiten dieser Straße dichtgedrängt Columbarien oder Gräberanlagen auf, die trotz neuerer Zerstörungen immer noch eine all-gemeine Vorstellung ihrer Einrichtung ermöglichen. Denen auf der rechten Seite, auf etwas erhöhtem Terrain gelegen, schreibt Visconti aus verschiedenen Gründen ein größeres Alter zu. Sie sollen der ersten Kaiserzeit angehören.

So oft man auch in Ostia Nachgrabungen veranstaltet hat nur zu dem Zwecke, Schätze der plastischen Kunst zu heben, so numerisch bedeutend auch die Ergebnisse waren, die man hierbei erreichte, so auffällig unbefriedigend sind dennoch die Ergebnisse gewesen, wenn man dieselben nach ihrem ästhetisch-künstlerischen Werthe in Betracht zieht. Die Resultate der ersten Ausgrabungen sind auf eine Anzahl steifer, schematisch behandelter Kaiserstatuen be-schränkt, die gegenwärtig in der Sala a croce greca im vatikanischen Museum aufgestellt sind. An Zahl wie an innerem Werthe hervorragender sind die im lateranischen Museum aufgestellten plastischen Denkmale, Funde von neueren Ausgrabungen. Doch ist es mehr die meisterhafte Behandlung der Formen als das Ideale der Auffassung, was hier bei einigen Köpfen, z. B. eines Antoninus Pius, einer Nymphe mit Venustypus und eines Attis her-vorzuheben ist. In diesem Museum befinden sich auch zwei Cippen mit phrygisch bekleideten Knaben in Relief, die in dem beschriebenen Mithräum gefunden wurden. In den darauf befind-lichen identischen Inschriften sind die Consuln des Jahres 161 nach Christus namhaft gemacht.

Eine Erwähnung verdienen auch die kleinen Frescobilder, welche man an verschiedenen Stellen zu finden das Glück hatte und in den beiden päpstlichen Museen Roms untergebracht hat. Unter den fünf im lateranischen Museum aufbewahrten stellt das eine ein Gastmahl dar, während die Motive von drei anderen der Mythologie entnommen sind, doch ist die Erklärung derselben noch schwankend. Es haftet denselben, was die Auffassung betrifft, eine gewisse Nüchternheit und Kälte an, in der sie sich wesentlich von pompejanischen, nicht minder flüchtig ausgeführten Wandbildern unterscheiden. Bedeutend höher stehen die etwas früher gefundenen Fresken, mit welchen die Sammlung der vatikanischen Bibliothek bereichert worden ist. Hier sind es besonders die Darstellungen eines Wettfahrens und eines Opferzuges von Knaben, welche durch Originalität und Feinheit der Charakteristik hervorstechen.

An Belegen dafür, daß das Christenthum in Ostia schon sehr früh Ausbreitung fand, fehlt es keineswegs. Eine dem dritten oder vierten Jahrhundert angehörende Grabinschrift macht einen Marcus Annäus Paulus Petrus namhaft, was vielleicht von Gewicht in der Frage der zu Hieronymus' Zeit schon legendären, neuerdings wieder von A. von Reumont erörterten Beziehungen des Apostels Paulus zu dem Philosophen Annäus Seneca sein dürfte. Hierzu kommen andere, wie jene an der nach Laurentium führenden Straße gefundenen und dem dritten Jahrhundert angehörenden Inschriften, in denen specifisch frühchristliche Redewendungen auffallen. Auch ist es nachgewiesen, daß der Bischofsitz von Ostia unter den suburbanen der älteste war — der Beziehungen Augustin's und seiner Mutter Monica zu der Stadt nicht zu gedenken.

Jean Paul Richter.

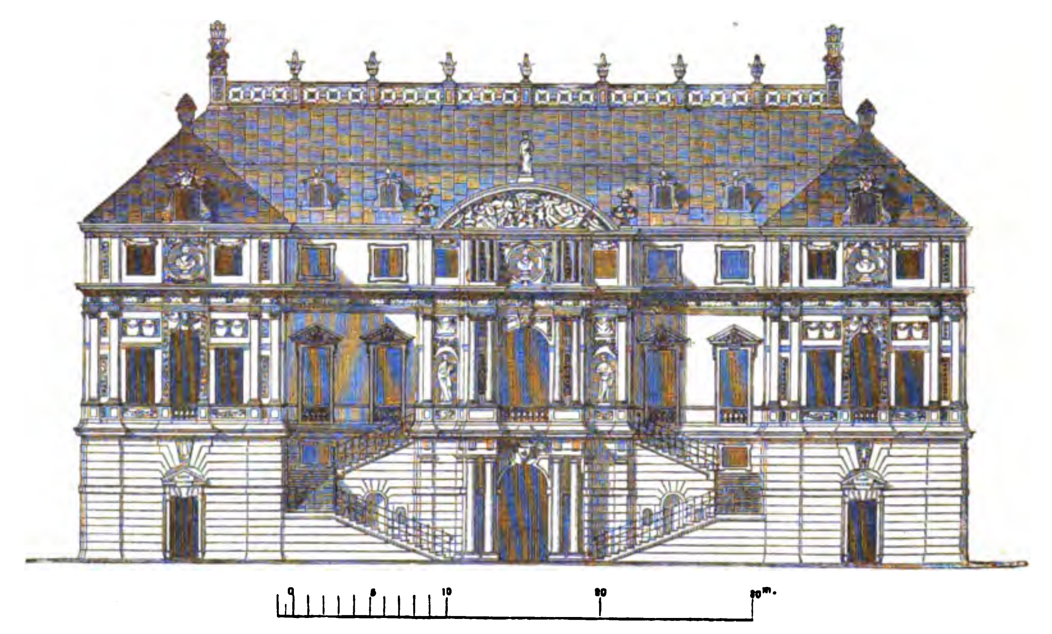
Kunstliteratur.

Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden. Herausgegeben von dem sächs. Ingenieur- und Architekten-Verein und dem Dresdener Architekten-Verein. Mit 358 Text-Illustrationen und 10 lithographischen Beilagen. Dresden, Druck und Verlag von C. C. Meinhold & Söhne, k. Hofbuchdruckerei, 1878. 8.

Die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meißen, von Dr. Wilhelm Roßmann, k. s. Geh. Hofrath und vortragendem Rath in der Generaldirektion d. k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Mit 2 Grundrissen. Dresden, Wilhelm Bänsch, Verlagshandlung. 1878. 4.

Bei dem Verbande der deutschen Ingenieur- und Architekten-Vereine hat sich seit Jahren der Brauch eingebürgert, den Theilnehmern an den Generalversammlungen einen gedruckten Führer durch die Versammlungsorte einzuhändigen. Diese Führer, als eine Aufmerksamkeit gegen die Gäste von den betreffenden Lokalkomité's besorgt, beschränkten sich anfänglich darauf, in knappster Form das Sehenswertheste zu verzeichnen. Mit der Zeit haben aber die Techniker-Bädeker ihr Taschenformat gesprengt und sich zu stattlichen Octavbänden entwickelt, welche eingehend über die Werke der Architektur und Ingenieurwissenschaft berichten. Der Berliner Architektenverein widmete unter dem Titel: „Berlin und seine Bauten" den Fachgenossen ein Werk, wie es bis dahin bei ähnlichen Gelegenheiten noch nicht geboten worden war. Der Vorgang eiferte zur Nachfolge an, und es ist neuerdings ein zweites derartiges, opulent ausgestattetes Buch erschienen, welches den oben verzeichneten Titel führt. Dasselbe wurde von den genannten beiden Vereinen als Festschrift der 3. Generalversammlung des Verbandes dargebracht. Nicht nur in seiner glänzenden äußeren Ausstattung, sondern auch in seiner Darstellungsweise schließt sich das Werk eng an die Berliner Publikation an.

Nach einer allgemeinen Einleitung über Lage, Bodenbeschaffenheit, Witterungsverhältnisse u. s. w. wird die Baugeschichte von Dresden bis Ende des 18. Jahrhunderts gegeben, woran sich als weitere Abschnitte des Werkes die Schilderungen der Hochbauten des 19. Jahrhunderts, wie der Wasser-, Straßen- und Eisenbahnbauten und der technisch-industriellen Anlagen reihen. Mit großem Fleiß ist das umfängliche Material zusammengetragen, und in regster Weise war man bemüht, alles irgendwie in die behandelten Fächer einschlagende zu berücksichtigen. Werthvoll und willkommen insbesondere sind die zahlreichen und korrekt ausgeführten Holzschnitte: Grundrisse, Durchschnitte, Aufrisse u. s. w., welche der kritischen Beurtheilung zu Hilfe kommen. Wir sind in den Stand gesetzt, den Lesern davon einige Proben vorzuführen. Das Urtheil findet in den Illustrationen stellenweise den einzigen Anhalt, insofern der Text, von verschiedenen, geübteren und ungeübteren Federn bearbeitet, eine sehr ungleiche Behandlung zeigt und öfters nur ein trockenes Aggregat von allerdings immer-



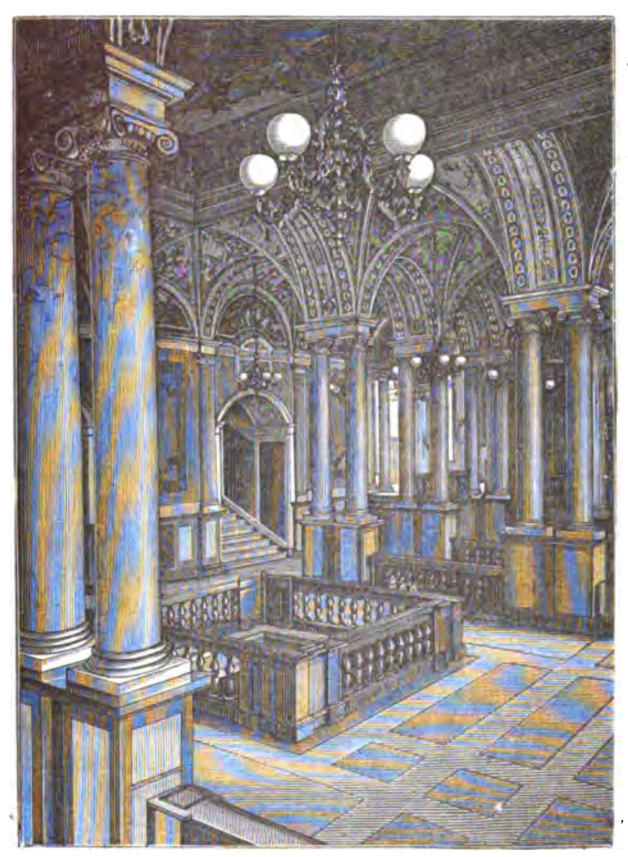
Vorderfaçade des Palais im kgl. Großen Garten bei Dresden.

hin werthvollen Notizen giebt. Unbeschadet der fachmännischen Darstellung hätten namentlich die Hochbauten des 19. Jahrhunderts noch mehr unter resümirenden, kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten besprochen werden können, wodurch das Interesse an dem Buche ein weit größeres und allgemeineres geworden wäre. Doch abgesehen von diesen und anderen Ausstellungen, die man vielleicht noch machen könnte, bleibt das Unternehmen höchst dankenswerth und verdienstlich. Es ist die erste Sammlung von zuverlässigen Materialien zu einer Baugeschichte Dresdens und wird sich jeder Zeit als Nachschlagebuch und Quellenwerk nützlich erweisen.

Eine der besten Partien, in welcher sich das Werk über den Charakter des bloßen Repertoriums erhebt und welche auch für weitere Kreise als nur fachmännische von Interesse sein dürfte, ist die von dem Architekten Dr. R. Steche bearbeitete kurze Baugeschichte von Dresden. Vertraut mit den Denkmälern und ihrer Geschichte, giebt derselbe in eleganter und lebendiger Darstellung ein anschauliches und belehrendes Bild von der baulichen Entwickelung der Stadt bis an das Ende des 18. Jahrhunderts. Die erste der vier Perioden, in welche der Autor die Entwickelung getheilt hat, hebt mit dem 11. Jahrhundert an, in dessen Dunkel die Entstehung des Ortes zu suchen ist; in das folgende Jahrhundert fällt der Bau eines Schlosses wie einer Elbebrücke; aber erst aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind sichtbare Spuren der Bauthätigkeit jener Frühzeit auf uns gekommen. Mit dem 16. Jahrhundert beginnt ein regeres Bauleben, indem Herzog Georg der Bärtige die Befestigungen

erweitert und somit die Stadt vergrößert, wie auch zugleich auf deren Verschönerung bedacht ist. Ein dem Werke beigegebener Plan zeigt die damalige Gestalt Dresdens. Eine Hauptschöpfung des genannten Fürsten war das Georgenschloß, ein reich verzierter Thorbau, welcher unter Leitung des Amtshauptmanns und Oberrüstmeisters Hans von Dehn=Rothfelser in den Jahren 1530—1535 ausgeführt wurde. Neben diesem Bau, dessen äußere Architektur fast ganz vernichtet ist, finden als Frührenaissance=Arbeiten noch verschiedene Gebäudetheile der Stadt, wie Portale und Erker, Besprechung. Völlig unversehrte Bauten jener Periode sind uns nicht erhalten. Die Stellung des obengenannten Hans von Dehn ist, nach Steche, vorwiegend die eines Intendanten der fürstlichen Bauten; von den künstlerischen und technischen Kräften, welche während seiner Amtirung arbeiteten oder zu arbeiten begannen, werden in erster Reihe Caspar von Wierandt=Voigt, Hans Kramer, Paul Puchner, Andreas Hesse, Hans Irmisch, Christoph Walther, ferner die Italiener Agania, de Thola u. A. genannt. In die Regierungszeit des Herzogs Moritz (1541—1553) fällt die zweite Bauperiode Dresdens von Bedeutung. Auch dieser kriegerische Fürst begann seine bauliche Thätigkeit mit neuen Befestigungen und schritt hierauf zur Vergrößerung des Residenzschlosses. Umfang und Eintheilung, Architektur, innerer und äußerer Schmuck des unter Moritz ausgeführten Baues werden beschrieben und namentlich findet auch das gegenwärtig am Johanneum angebrachte schöne Schloßkapellenportal unter Beigabe einer guten Abbildung gebührende Würdigung. Außer dem Portale geben jetzt von dem reichen, meist von Italienern ausgeführten Schmuck jenes Schloßbaues nur noch die Treppenthürme, die Thurmloggia und einige Giebel Zeugniß. Weitere Bauten, welche unter Kurfürst August und seinem Sohn Christian I., also von 1553—91, entstanden, sind das Zeughaus, das Kanzleihaus, das Stallgebäude u. s. w.; von den Künstlern, durch welche sich am Schlusse des 16. Jahrhunderts auch in Sachsen der Umschwung früherer Anschauungen im Sinne der Renaissance vollzieht, wird insbesondere der vielseitig gebildete Architekt und Bildhauer Johann Maria Nosseni (1544—1628) aus Lugano gefeiert. In der folgenden, das 17. Jahrhundert umfassenden Periode treten größere Bauten erst gegen Mitte des Jahrhunderts wieder auf; gegen Ende desselben wurde ein neuer Stadttheil, Neu=Ostra, die jetzige Friedrichsstadt und der Große Garten mit seinem Palais angelegt. Letzteres, dessen Façaden=Architektur den Charakter der italienischen Villenrenaissance zeigt, ist das einzige Gebäude aus jener Zeit, welches uns im Aeußeren ganz und im Inneren fast unversehrt erhalten ist. Den ausführlichen Mittheilungen über die Entstehung des Gartens und über das Palais sind Grundpläne und Ansichten beigegeben. Wie die Privat=Architektur Dresdens innerhalb der früheren Bauperioden, so wird auch jene der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erörtert und dabei eine Anzahl von Häusern aufgeführt, deren Façaden oder Erker jene Zeit kennzeichnen. Zugleich wird der Fortschritt betont, der sich damals in der Grundrißdisposition der Wohnhäuser entwickelte. Dagegen kamen gegen das Ende des Jahrhunderts die Giebel allmählich in Wegfall, und die in den früheren Perioden einfach gehaltenen Flächen der einzelnen Etagen schmückten sich mit Quaderungen, Pilasterstellungen und Cartouchenwerk. Die Formen und Windungen wurden aber träger und lebloser, statt der früheren zierlichen Masken erschienen Fratzen. Neben den entarteten Renaissanceformen trat jedoch am Ende des 17. Jahrhunderts vereinzelt auch eine Strömung im Stile italienischer Klassicität ein, vielleicht angeregt durch die Architektur des Palais im Großen Garten und dessen Erbauers Kargor, wie durch Oberlandbaumeister Michael Planke (1657—1703). Der folgende, vierte und letzte Abschnitt der Steche'schen Arbeit ist den Bauten des 18. Jahrhunderts gewidmet. Auf Grund fleißiger und gewissenhafter Studien werden in eingehender Weise alle von König Friedrich August I. (dem Starken) und seinem Sohne Friedrich August II. geschaffenen Bauwerke besprochen: Werke, welche der Stadt ihren Charakter gaben und dieselbe zu einer der glänzendsten Residenzen des Jahrhunderts machten. Von großem Interesse sind die Mittheilungen über den Zwinger und die Frauenkirche; vornehmlich zunächst die Mittheilungen über die verschiedenen Zwingerprojekte, von denen sieben auf uns gekommen sind, die, wohl zum ersten Male, von Steche zusammengestellt und beschrieben werden. Von diesen Projekten, welche als selbständige Arbeiten zu bezeichnen sind, fallen vier in die Regierungszeit August's des Starken und drei in die seines

Sohnes. Der älteste der erhaltenen Pläne, von dem Architekten Dietze, datirt vom Jahre 1703. Der großartigste von allen sieben Plänen war der letzte, nach der Belagerung der Stadt im Jahre 1759 von dem Oberhofbaumeister Cavillier in München entworfen. Dem vorliegenden Werke ist eine Kopie dieses im Hauptstaatsarchiv aufbewahrten Planes beigegeben. In demselben ist der ganze Complex des alten Schlosses als abgebrochen angenommen, an seiner Stelle ein Ehrenhof errichtet, vor dem Zwinger ein zweiter kolossaler Hof, den ganzen jetzigen Theaterplatz in seiner Längenaxe bis zum Hotel Bellevue umfassend, und hinter diesem und dem Zwinger (westlich) ein großes, neues Schloß mit zwei Höfen von der Ostra-Allee bis zur Elbe reichend. Die Fläche des jetzigen Zwingers würde nach diesem Plane kaum den vierten



Vestibül im neuen kgl. Hoftheater in Dresden.

Theil der großartigen Anlagen ausgemacht haben. Von dem Schlosse ab westlich, beginnend mit einer großen Terrasse, sollte sich eine ungeheuere Gartenanlage hinaus nach Uebigau ziehen, wo der von Berlin nach Dresden berufene Freiherr v. Eosander 1723 das freundliche Schlößchen erbaut hatte. Die Gartenanlage sollte südlich flankirt werden von einer vierreihigen Baumallee, welche als Boulevard an Stelle der alten Festungsgräben die ganze Stadt umwinden und am jetzigen sogenannten Venetianischen Hause am Elbberg endigen sollte. Von allen diesen während eines halben Jahrhunderts entstandenen Projekten ist nur der kleinste Theil, der jetzige Zwinger, zur Ausführung gekommen: ein Bau, der jedoch groß genug ist, um seinen Schöpfer, Mathias Daniel Pöppelmann, als einen der bedeutendsten Architekten seiner Zeit erscheinen zu lassen. Selbstverständlich findet auch das originale Werk ausführliche Besprechung. Als das zweitgroßartigste Baudenkmal jener Periode wird die Frauenkirche, das Werk des genialen Rathszimmermeisters George Bähr, aufgeführt und dabei an der Hand aktenmäßiger Belege der Kampf geschildert, den der Meister gegen Beschränktheit und Mißgunst zu bestehen hatte. Wie weiter das japanische Palais, die katholische Hofkirche und alle anderen im Laufe

des Jahrhunderts entstandenen öffentlichen Gebäude durch Wort und Bild charakterisirt und veranschaulicht werden, so findet auch die gleichzeitige Privatarchitektur ihre Berücksichtigung. War doch auf letztere die Bauthätigkeit und das eifrige, auf Verschönerung der Stadt gerichtete Streben der beiden sächsisch-polnischen Fürsten vom anregendsten Einfluß. Eine große Anzahl Häuser, welche damals entstanden und sich durch reiche Façaden auszeichneten, wird uns vorgeführt. In der Behandlung der Façaden weist der Verfasser zunächst zwei Perioden nach: die üppige, sich der Zwingerarchitektur anschließende und eine einfachere, welche gegen Ende der Regierungszeit August des Starken unter den Architekten de Bodt und Longuelune, sowie unter Bähr hervortrat. Zu diesen beiden Richtungen gesellte sich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine dritte, zwischen den beiden ersteren stehende Architekturweise, die das Bizarre, Malerische der ersten Periode mit dem ruhig großartigen Massenaufbau vereinigte. Nach 1730 läßt die lebendige Strömung der Pracht, welche im Allgemeinen die Zeit August's des Starken kennzeichnet, nach und wandelt sich in die kleinlichere und zierlichere Anmuth um. Als eigentlicher Vertreter des Rococo, das gegen Mitte des Jahrhunderts in vollster Blüthe steht, wird Knöffel, der Erbauer des Brühl'schen und Kosel'schen Palais, bezeichnet. Mit dem gelehrten Architekten Krubsacius, dem Erbauer des Landhauses, geht das Rococo in den Zopf über. Er war der letzte namhafte sächsische Baukünstler. Mit ihm und nach ihm wird die Architektur immer nüchterner, und allmählich erstirbt alles künstlerische Schaffen. Erst in den dreißiger Jahren unsers Säculums lebt die Kunst auch in Dresden wieder auf, und es entwickelt sich wieder ein frisches Bauleben, aus welchem epochemachende Werke hervorgehen. Möge dieser neuen Epoche recht bald eine Darstellung zu Theil werden, wie sie die früheren Zeiten der Dresdener Baugeschichte in der vorliegenden Steche'schen Arbeit gefunden haben! —

Die zweite obengenannte, aus gleichem Anlaß entstandene Schrift: „Die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meißen, von Dr. Wilhelm Roßmann, erweist sich nicht nur als ein treffliches Orientirungsmittel bei der Besichtigung des Bauwerkes, sondern kommt auch einem tieferen, aus der kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung der Burg entspringenden Interesse in dankenswerther Weise entgegen. Die Albrechtsburg, durch Meister Arnold aus Westphalen für die Gebrüder Kurfürst Ernst und Herzog Albrecht erbaut, gehört bekanntlich zu den größten und kunstvollsten Schlössern spätgothischen Stils. Unbewohnt und lange Zeit nur den Zwecken der k. Porzellanmanufaktur dienend, verfiel der Bau, und die ursprüngliche Architektur würde untergegangen sein, wenn nicht die sächsische Regierung zu einer Evacuation der Fabrik und zur stilgemäßen Wiederherstellung der Burg sich entschlossen hätte. Man blieb bei der baulichen Erneuerung der Räume nicht stehen, sondern beschloß auch deren künstlerische Ausstattung, wozu der auf Sachsen entfallene Antheil an der französischen Kriegskostenentschädigung die Mittel bot. In welcher Art diese Ausstattung zu erfolgen habe, darüber gingen seiner Zeit die Ansichten sehr auseinander. Schwärmer schlugen vor, das Schloß im spätgothischen Stile zu dekoriren und zu möbliren und dasselbe zu einer Art von kunstgewerblichem Museum für Gothik zu machen. Glücklicher Weise ging man darauf nicht ein. Wohl aber beauftragte die Regierung den Geh. Hofrath Dr. Roßmann, einen Entwurf für die künstlerische Ausschmückung der Burg auszuarbeiten, welcher, als zweckentsprechend anerkannt, maßgebenden Ortes Annahme fand, und unter unmittelbarer Leitung des Autors gegenwärtig zur Ausführung gelangt. Mit welcher Liebe und Einsicht Roßmann an die ihm gewordene Aufgabe ging, davon zeugt die vorliegende Schrift, in der zunächst die aus der Geschichte der Burg, den vorhandenen Mitteln und anderen Umständen sich ergebenden Bedingungen für den Ausschmückungsplan erörtert werden und sodann der Plan selbst dargelegt wird. In dem ersten Theile finden wir mannigfache, auf die Burg und ihre Erbauer oder Bewohner bezügliche Irrthümer auf Grund gewissenhafter archivalischer Forschungen berichtigt und ergänzt; ebenso fallen, bei Schilderung der Disposition und alten Bestimmung der Räume, interessante Streiflichter auf die Kulturgeschichte früherer Jahrhunderte, und namentlich ist das wahrheitsgetreue und anschauliche Bild von dem Innern landesfürstlicher Wohngebäude des 15. Jahr-

hunderts von Interesse und Werth. Was übrigens die Albrechtsburg betrifft, so kommt der Verfasser in seinen gründlichen Untersuchungen zu dem Ergebniß: daß das Schloß zu keiner Zeit in einer der reichen Architektur würdigen und derselben entsprechenden Weise geschmückt und ausgestattet gewesen ist, und daß die verhältnißmäßig vollständigste Dekoration, welche dasselbe erfahren hat, dem Geschmack des ausgehenden 17. Jahrhunderts angehörte. Seinen Ausschmückungsplan sodann klar entwickelnd, sagt Roßmann: „Der leitende Gedanke des von mir aufgestellten Entwurfs war: die Geschichte der Burg und die Geschichte des fürstlichen Hauses, soweit dieselbe zu der ersteren in Beziehung tritt, in historischen Gemälden, Landschaften und Architekturbildern, sowie in plastischen und gemalten Einzelfiguren zur Darstellung zu bringen. Inschriften aus Chroniken gezogen, beziehungsweise Sinnsprüche, ja historische oder doch für die Burg bedeutsame Lieder sollten dabei ergänzend zur Verwendung kommen und dazu dienen, die den Räumen anhaftende geschichtliche Reminiscenz für Jedermann zur Wirkung zu bringen. Dabei war die Eintheilung des Gebäudes zu berücksichtigen und womöglich an die einstmalige Bestimmung der einzelnen Räume anzuknüpfen. Die Vorhalle des ersten Stocks, der große Saal, wurde am schicklichsten der Vorgeschichte der Burg gewidmet, die ein keineswegs blos lokales oder territoriales Interesse beansprucht. Die jetzige Albrechtsburg nimmt nämlich den Platz eines alten, von dem König Heinrich I., dem Städteerbauer, im J. 930 angelegten Markgrafencastelles ein, welches als Stützpunkt deutscher Kultur und als Bollwerk gegen die in der Nähe gesessenen Slawen von hoher Bedeutung gewesen ist. Die übrigen Räume dieses Geschosses durften der Geschichte jenes mannhaften und ruhmwürdigen Fürsten zugetheilt werden, dessen Name die Burg trägt, sowie dem Andenken derjenigen, welche ihr Haus und diesen Bau befestigt und geschmückt haben. Die Räume der 2. Etage wurden den folgenden Zeiten, bis zum Beginn des Fabrikbetriebes, gewidmet: diejenigen auf der Herrenseite einigen Ereignissen und Episoden aus dem Leben der Kurfürsten Moritz und Friedrich August I., welche sich auf die Geschichte der Burg und der Stadt beziehen; diejenigen des Mittelbaues, wo sich die Geschäftsräume befinden, gewissen wichtigen Verhandlungen, die hier zum Abschluß gediehen sind; diejenigen auf der Frauenseite endlich den fürstlichen Frauen, die hier gewaltet haben. Für die 3. Etage, welche als Wohnung für gelegentliche Residenzen dienen soll, sind Gemälde nicht bestimmt worden." Die Bilder werden mit Wachsfarben auf die Wand gemalt. Mit der Ausführung sind die namhaftesten Dresdener Künstler betraut, wie J. Scholtz, E. Oehme, F. Preller, H. Hoffmann, P. Kießling, Th. Choulant, A. Dietrich u. A.; ebenso einige auswärtige Künstler, wie A. Spieß aus München, und für den ornamentalen Theil Dekorationsmaler Händel aus Weimar. Ohne dem Urtheil weiter vorgreifen zu wollen, welches sich erst nach Vollendung des Ganzen geben läßt, glauben wir doch nach dem bis jetzt Vollendeten die Malereien als recht gelungen bezeichnen zu dürfen. C. C.

Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, disegnate e descritte dagli architetti Riccardo ed Enrico Mazzanti e Torquato del Lungo, con illustrazioni storiche di Jodoco del Badia. Firenze, Guiseppe Ferroni editore. 1876 sqq. Disp. 1—7. Fol.

Eine planmäßige Illustration der hervorragenden Profanbauten von Florenz, in welcher uns die gesammte Entwickelung der Architektur auf diesem neuklassischen Boden vor das Auge geführt würde, fehlt bis jetzt noch. Selbstverständlich würden das Quattrocento und Cinquecento darin den meisten Raum einnehmen, aber auch in den folgenden Jahrhunderten bis in die jüngste Gegenwart hinein ließe sich eine Nachlese anstellen, und es wäre schon in hohem Grade interessant zu konstatiren, bis zu welchem Grade eine künstlerisch ruhmreiche Vergangenheit sich der allgemeinen Stilwandlung hier kräftiger entgegensetzte, als dies anderswo möglich gewesen ist. So wird man dem Verleger des oben angeführten Werkes und den Mitarbeitern an demselben zu Danke verpflichtet sein, daß sie mit einer solchen Illustration be-

gonnen; zweifeln darf man freilich, ob diese mit einer so geringen Anzahl artistischer Kräfte im ganzen Umfange durchzuführen sein wird.

Die ersten sieben Lieferungen bringen die Illustration von vier Palästen (Rucellai, Cocchi, Giugni, Capponi) und der Loggia dei Rucellai. Es sollte kein Prachtwerk hergestellt werden, sondern ein für den praktischen Architekten und den Historiker brauchbares Werk, — das mag uns mit der Nüchternheit der Aufnahmen und der artistischen Armuth der Reproduktion versöhnen. Aber auch damit einverstanden und voll Anerkennung dafür, daß dem Detail so große Aufmerksamkeit zugewendet ward, vermißt man doch recht schmerzlich die Herstellung sorgsamer Aufrisse und Grundrisse. Der artistischen Illustration gesellt sich stets ein artistischer und ein historischer Commentar. Letzterer, von Jodoco del Badia, einem jüngeren Beamten des Central-Archivs in Florenz besorgt, ist für den Kunsthistoriker von großem Werthe, da die Baugeschichte jedes einzelnen Palastes darin auf Grundlage archivalischer Quellen dargestellt wird. In dem Commentar zum Palaste Rucellai bringt del Badia ein nicht zu unterschätzendes historisches Material bei, welches gegen die Autorschaft des L. B. Alberti spricht. Vasari ist die einzige Autorität dafür; eine noch ältere Quelle (das kürzlich in dieser Zeitschrift von mir erwähnte Ms. XVII. 17) nennt für den Palast den Bernardo Rossellino, für die Loggia den Antonio del Migliorino Guidotti als Baumeister. Der Bauherr Giovanni Rucellai erwähnt in seinen Memorien (Zibaldone, ein Theil „per nozze della Sig. Cleofe de' Leoni col Sig. Conte Gir. Arnaldi" von Temple Leader publicirt) nichts über den Architekten, auch Filarete nennt denselben nicht bei Erwähnung des Baues. Del Badia ist geneigt, Vasari's Aussage auf einige Rathschläge zurückzuführen, die Alberti dem Giovanni Rucellai gegeben haben möge. Ich bin anderer Meinung. Die Baugeschichte von S. Francesco in Rimini hat mich belehrt, daß Alberti nicht blos Rathschläge gab, sondern um jedes Detail sich bekümmerte, darüber verhandelte und die Durchführung seiner Pläne und Detailzeichnungen auf das Genaueste überwachte. Und so wie in Rimini sein alter ego der ausführende Werkmeister Matteo de' Pasti war, so war es in Rom hauptsächlich Antonio di Francesco, in Florenz Bernardo Rossellino, später Guidotti u. s. w. Es ist auch nicht unwesentlich, daß nach Vollendung des Baues des Palastes (1451) Bernardo sofort in Rom erscheint — wahrscheinlich auf Vermittelung des Alberti hin; eine bedeutende Stellung als Architekt gewann er aber erst von 1459—60 an als Baumeister Pius II. in Pienza. Auch für die Loggia — erbaut zwischen 1456—1459 — und für die Façade von Sta. Maria Novella nehme ich noch weiterhin L. B. Alberti als Architekten in Anspruch. Schließlich sei noch Eines bemerkt: Alberti, der Verfasser der zehn Bücher über Architektur, ist gründlich zu Rathe zu ziehen, wenn man bei Bestimmung seiner Werke den dürftigen historischen Daten mit mehr als willkürlichen Suppositionen zu Hilfe kommen will.

Der Palazzo Cocchi, heute Agostino della Seta (Piazza Sta. Croce) ist zwischen 1469 und 1474 erbaut worden; damit wird die Annahme hinfällig, Baccio d'Agnolo sei der Erbauer desselben gewesen, da dieser zu jener Zeit noch kaum den Knabenjahren entwachsen war. Ein Name wird in älteren Quellen nirgends genannt; man wird in dem Baumeister dieses Palastes auch kein Talent ersten Ranges zu suchen haben — viele Unzulänglichkeiten in den Details beweisen dies — aber immerhin einen Künstler, der von dem, was um ihn her vorging, stark angeregt ward und das Wahrgenommene zur Erzielung einer edlen Gesammtwirkung auch zu verwerthen verstand.

Den Palazzo Giugni, heute Della Porta (in der Via Degli Alfani) ließ Simone di ser Alessandro di ser Carlo di ser Piero da Firenzuola, ein Vetter des berühmten Agnolo Firenzuola, durch Bartolommeo Ammanati errichten. Der Bau war 1577 beendet. 1871 wurde er durch Emilio de Fabris in trefflicher Weise restaurirt. Er ist ein Meisterwerk Ammanati's, und der praktische Architekt wird es gerne sehen, daß gerade der Illustration dieses Palastes eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet ward (nicht weniger als 3 Hefte mit 11 Tafeln, darunter das Portal in Lichtdruck).

Der Palazzo Capponi (eigentlich Vettori) heute Leonetti am linken Lungarno hat 1559 nur eine gründliche Restauration und eine neue Façade erhalten. Sie ist noch ein starker

Nachklang der goldenen Zeit; der Architekt ist unbekannt, auf Bernardo Buontalenti dürfte kaum gerathen werden.

Man darf hoffen, daß das begonnene Werk keine Stockung erfährt; an sympathischem Entgegenkommen soll es demselben nicht mangeln. **Hubert Janitschek.**

Notizen.

*** Reiter vor einer Schenke, von P. Molyn.** Dieses anmuthige kleine Bild der Wiener akademischen Galerie wurde vom Grafen Lamberg, zu dessen Schenkung es gehört, als Tilborg gekauft und trug noch in der ersten Auflage von Schwemminger's Katalog diesen Namen, bis man endlich auf dem links am Boden liegenden Fasse die Signatur des wahren Urhebers

PMolyn.

entdeckte. Es ist der ältere, in London geborene Pieter Molyn, der 1661 in Haarlem verstarb und über dessen Leben und Wirken als Mitglied der dortigen Lukasgilde Dr. van der Willigen und C. J. Gonnet neuerdings einiges Licht verbreitet haben. Unser Bild darf zu den trefflichsten Werken des in den Galerien selten anzutreffenden Meisters gezählt werden. Es führt uns, wie die Radirung Unger's zeigt, vor eine unter Bäumen gelegene Dorfschenke, vor welcher eben mehrere Reiter Rast halten. Einer derselben, mit Federhut und gelbem Mantel, sitzt auf einem Schimmel und hinter ihm, auf rother Schabrake, eine blonde Dame mit weißem Tuch um den Hals. Mit ihnen im Gespräch ist ein anderer Reiter auf einem Falben, mit einem Glas in der Hand. Neben diesem steht die Wirthin mit dem Kruge. Ein dritter Reiter mit rothblondem Haar, im Küraß, zieht den Sattelgurt seines braunen Pferdes an. Rechts im Hintergrunde dehnt sich die weite holländische Ebene in sonniger Beleuchtung aus. Das Bild ist flüssig und leicht, mit ungemein geistreicher Touche gemalt, die Lokalfarbe jedoch noch nicht völlig dem Gesammtton geopfert, sondern vornehmlich in den Figuren frisch und kräftig festgehalten. Die klare, helle Luft bildet mit den in warmbraunen Lasuren ausgeführten Baumgruppen, von denen sich die Staffage abhebt, einen wirkungsvollen Gegensatz. Das Bild ist vortrefflich erhalten. — Auf Holz. — Höhe 43, Breite 58 Cent.

*** Haidemühle in der Mark bei Coepenick.** Das hübsche Bild der Haidemühle mit dem zarten, durchsichtigen Erlengebüsch am Bachesrand, welches die Leser diesem Hefte beigegeben finden, ist dem Sammelwerke von Originalradirungen B. Mannfeld's entnommen, das unter dem Titel: „Durch's deutsche Land" seit einigen Jahren im Verlage von Alex. Duncker in Berlin erscheint und wiederholt von uns angezeigt wurde. Das vorgeführte Blatt ist gerade wegen seines anspruchslosen Gegenstandes recht dazu geeignet, die sinnige Auffassung und das malerische Geschick des Künstlers in volles Licht zu setzen, der den einfachen Apparat der Natur nicht nur im Einzelnen treu wiederzugeben, sondern durch die Abstufung der Pläne, durch das Wiederspiel von Schatten und Licht, durch den Reiz, mit dem die Unterschiede der Stoffe hervorgekehrt und umkleidet sind, einen eigenen Zauber idyllischer Poesie über das Bildchen auszugießen wußte. Das Mannfeld'sche Werk, auf welches wir demnächst in eingehenderer Besprechung zurückkommen werden, ist mit der unlängst erschienenen Doppellieferung (5 und 6), welcher unser Blatt entnommen ist, bis zur Vollendung des zweiten Bandes vorgeschritten. Es bildet eine Zierde unserer illustrirten Literatur.





P. Molyn pinx. — W. Unger sc.

REITER VOR EINER SCHENKE

Das Original in der k. k. akadem. Galerie in Wien







Orig-Rad. v. B. Mannfeld — Deponirt — Druck v. O. Felsing Berlin

Haidemühle in der Mark
BEI COEPENICK

Verlag von ALEXANDER DUNCKER in Berlin







Waldlandschaft (le parc aux boeufs) von Diaz.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIV. Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



Narciso Virgilio Diaz.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.

Beim Morgengrauen des 18. November 1876 wehte ein Hauch der Trauer durch die Wipfel des alten Reichsforstes zu Fontainebleau. Diaz, der Maler des Waldes in Frühlingsduft und Wonne, hatte fern im Süden, inmitten des ewigen Lenzes der mittelländischen Küste, in Mentone die dunkeln leuchtenden Augen für immer geschlossen. Wenige haben gleich ihm dem Walde seine Schönheit in Sonnengold und Blättergrün abzulauschen gewußt; er war einer der Fröhlichsten in jenem Kreise übermüthiger junger Künstler gewesen, welche im Walde von Fontainebleau auf Entdeckungsreisen ausgezogen waren und bald da bald dort umherstreiften, ehe sie sich niederließen und das Echo mit ihren Jubelrufen erweckten. Wo sind die Zeiten hin! Entschwunden und vergessen! Reif liegt auf den kahlen Zweigen, Nebel schwebt darüber; in den Lichtungen, wo so manches geistsprühende Witzwort ein homerisches Gelächter der Genossen hervorrief, sammelt sich das scheue Rothwild, und die Jagd braust durch die traurig verbreiterten Wege dahin. Im Sommer luft-

wandeln ganze Karawanen von Parisern unter den Silberpappeln des Thales der Solle und den Buchen von Bas-Bréau, klettern Hunderte auf den Granitblöcken der Schluchten von Opremont umher; doch die alte Poesie floh vor dem Schwalle der Menge. Die stolze Plejade französischer Maler, deren Wiege der Forst von Fontainebleau gewesen, — Theodore Rousseau, Millet, Corot, Decamps, Français, Daubigny und Jacque — sie neigt sich mit dem Tode unseres Diaz mehr und mehr zum Untergange und Erlöschen; Jules Dupré und Cabat sind die einzigen Ueberlebenden von jenem ganzen genialen Kreise. Der Wald war ihr Studiensaal, er hatte zu ihrer Entwickelung in gleicher Weise mitgewirkt, wie einst die Salons der aristokratischen Damen die Blüthe der französischen Literatur beförderten. Die ganze Serie von Gemälden, deren Skizzen unter jenem Laubdache entstanden waren, möchte man eine Auferstehung der bekannten „guirlande de Julie" nennen, zu deren Blüthen jeder Dichter der Zeit seinen Antheil durch ein zart galantes Wort in poetischem Gewande beigetragen hatte; hier waren es Bilder, und die Huldigung galt der gastlichen Dryade von Fontainebleau.

Vater Diaz, wie der Senior der Pariser Maler im gemüthlichen Kreise hieß, war von edler spanischer Herkunft, obgleich auf französischem Boden geboren. Seine Eltern hatten die Heimat in Salamanca trauernden Herzens, als politische Verbannte König Joseph Bonaparte's, fliehen müssen, und die Geburt ihres Söhnchens, Narciso Virgilio Diaz de la Peña — so lautete sein volltönender Name — am 20. August 1807 war der erste Sonnenstrahl in dem trüben sorgenvollen Leben der Emigrirten. Der glückliche Vater fühlte sich aber im Bereiche Napoleon's nicht sicher — er war in eine Verschwörung verwickelt gewesen — und siedelte bald nach England über, wo er nach drei Jahren starb. Die muthige junge Mutter hatte für ihr geliebtes Kind die Schrecknisse der Ueberfahrt gefürchtet und folgte dem Gatten, der sie mittellos zurückließ, auch später nicht. Ohne Klage erwählte die einst verwöhnte schöne Kastilianerin den schweren Beruf, spanischen Unterricht zu ertheilen, und wechselte mehrmals zu diesem Zwecke den Aufenthaltsort. In Bordeaux, Montpellier, Lyon, endlich sogar in Paris kämpfte sie für sich und ihren Sohn um das tägliche Brod, bis 1817 ihre Kräfte ausgingen und ihr sanftes Auge im Tode brach.

Ein protestantischer Prediger, Herr Paira, welcher zurückgezogen in Bellevue lebte, nahm sich des verlassenen Knaben an. Unter der Obhut des wohlwollenden Gelehrten verlebte der kleine Spanier fröhliche Jahre, fessellos und doch in treuer fester Hand. Halbe Tage lang streifte er einsam umher, sein Genius erwachte und begann leise und zagend die Schwingen zu regen, denn die Zeit der Entfaltung lag noch im Weiten; seine angeborne Gabe war der Farbensinn, und der werdende Künstler machte unbewußt auf seinen Wanderungen durch Wald und Feld seine ersten Studien.

Leider sollten jene wonnigen Streifereien einen jähen traurigen Abschluß finden. Als Diaz einst, wie häufig, im Freien schlummerte, biß eine Viper ihn in den Fuß, und lange Leidensmonate im „hospice de l'Enfant-Jesus", folgten auf die Jahre der ungebundenen Freiheit. Zweimal mußte das vom Brande ergriffene Glied amputirt werden, aber die kräftige Konstitution des jungen Kastilianers überwand die Qual, und der Künstler selbst pflegte später gern scherzend zu erzählen, „quelques mois après j'étais sur pied, c'est le cas de le dire." Fortan ging er mit einem hölzernen Beine, das er „son pilon" nannte, durch das Leben, ohne sich dadurch etwas von seiner Neigung zu Scherz und Frohsinn rauben zu lassen.



Als er das Hospiz verlassen, suchte der heranwachsende Knabe zuerst Arbeit bei einem Buchdrucker; aber die angeknüpfte Bekanntschaft mit Cabat, Jules Dupré und Raffet, die gleich ihm damals arm und unbekannt waren, veranlaßte ihn, sich, wie sie, der Porzellanmalerei als Erwerbszweig zuzuwenden. Aus weiter Ferne schlugen die Kämpfe der alten klassischen Schule unter der Leitung des Barons Gros, und der neuen farbenglühenden Richtung von Eugen Delacroix an sein Ohr, allein noch hatten die Pforten der Kunst sich dem Jünglinge nicht erschlossen. Zwei allzu kühn und ohne Vorlage dekorirte Vasen, in denen sich der erste Funke seines Genius leuchtend Bahn brach, erfüllten den Arbeitgeber mit Entsetzen: Diaz wurde entlassen.

Der Eintritt in das Atelier des trefflichen Liller Meisters Soupon, dessen Gypsfiguren er abzeichnete, war ein weiterer Schritt auf seiner aufwärts strebenden Bahn. Er schloß dort mit Sigalon, dem spätern Maler der oftgenannten „Locuste", innige Freundschaft, und dieser vermittelte auch den Verkauf von Diaz' ersten, in seinen Mußestunden entstandenen Oelgemälden. An besonders glücklichen Tagen brachten diese Versuche dem jugendlichen Meister 16—25 Franken ein! Damals schon schlug Diaz die erste Accorde seiner spätern Farbenharmonie an: bald waren es mondscheinhelle Landschaften mit anmuthigen Gruppen tanzender Nymphen, bald schuf er Haremsscenen mit schmachtenden Odalisken, deren weiße Glieder und volle üppige Formen sich, vom langen wallenden Haare und Gazeschleiern umweht, von dem farbenglühenden Hintergrunde abhoben. Victor Hugo's „Orientalen" verleiteten ihn oft zu den seltsamsten Darstellungen von türkischem Sein und Wesen, Edeldamen und Pagen mischten sich dazwischen, doch die wahre Entfaltung seines Talentes verdankte Diaz erst dem eifrigsten leidenschaftlichsten Studium der Meisterwerke Correggio's im Louvre. Die „Antiope" enthüllte ihm das Geheimniß der goldblonden Töne, der geschmeidigen Bewegungen, der Lichtstrahlen und ihres Wiederscheines im Schatten. Eine Zeitlang hatte er sich auch an Delacroix angelehnt, jetzt aber kam er in das für ihn einzig richtige Fahrwasser. Das warme südliche Kolorit, die Kühnheit des Entwurfes und die Sicherheit des Striches wurden ihm leicht wie Wenigen. Sein offener Sinn für landschaftliche Schönheit stellt ihn in eine Linie mit Theodor Rousseau, der als Meister über ihm steht, und J. F. Millet, seinem Jugendgenossen und langjährigen Freunde.

1831 wagte er es zum ersten Male, im „Salon" mit einigen Skizzen und Studien nach der Natur vor die Oeffentlichkeit zu treten. Die Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn waren, gleich denen seiner Freunde Rousseau und Millet, eine fortgesetzte Kette von Entbehrungen, ein langes Märtyrerthum, dessen einzige Lichtblicke die Ausflüge in's Freie bildeten. Nicht selten pochte die Noth bei ihnen an, und der geniale frühvermählte Millet mußte es erleben, daß Rousseau ihm ein Brod für seine hungernde Familie brachte. Trotzdem ging der Uebermuth dem Kreise nicht aus. Jules Dupré, der einzige noch Ueberlebende, hatte den Muth, einem Händler, der bei ihm für 15,000 Franken Bilder, unter der einzigen Bedingung, Verschiedenes nach seiner Angabe zu arrangiren, bestellte, zu erwiedern: „Behalten Sie Ihr Geld, ich gehe lieber nach Clichy!" Diaz, das enfant terrible von Allen, durchlöcherte die Leinwand eines verschmähten Bildes mit seinem hölzernen Beine und rief lachend: „Zu was hilft der Reichthum? Kann ich mir einen Diamanten in meinen „pilon" setzen lassen?" Rousseau, dessen Bilder der Kenner heute mit Gold aufwiegt, der auf der Ausstellung von 1867 die erste Medaille davontrug, gab seine Werke damals ohne Feilschen für 5 oder 10 Louisd'or hin, je nachdem der Zufall ihm wohl-

wollte, denn das Brod des Tages war ihm nur gleichbedeutend mit der fesselfreien Hingabe an die Kunst.

Diaz verfolgte ruhig die eingeschlagene Bahn und versuchte sich auf mancherlei Gebieten. Das Museum des Louvre erwarb keine seiner schlummernden Nymphen, seiner

Die Zigeunerin, von Diaz.

rosig drapirten Liebesgöttinnen, seiner mit Amoretten tändelnden Kalypso's oder seiner Dianen, welche den Halbmond über der Stirn, den goldenen Köcher zur Seite und den Bogen in der Hand zur Jagd eilen; jedes Bild besitzt einen andern landschaftlichen Hintergrund von ungleichem Werthe, — einzelne köstliche Perlen wechseln mit flüchtig hingeworfenen Skizzen ab. Eine Zeitlang besaß Prud'hon sein ganzes Herz, das heißt seine ganze Palette, und venetianische Sonnenuntergänge bildeten, abwechselnd mit bleichem romantischem Mondenscheine, die Umgebung seiner Zauberinnen, „Magiciennes", Verlassenen,



„Délaissées“ und einsamen verzweifelnden Gretchengestalten, „Folles amoureuses“ inmitten der Waldeseinsamkeit.

Cabat hatte mit seinem köstlichen Landschaftsgemälde, „Étang de la Ville d'Avray“ längst die Aufmerksamkeit auf die junge Schule hingelenkt, doch der Erfolg lächelte ihr erst nach geraumem Zögern.

1835 versuchte sich Diaz in einem Schlachtgemälde, das im „Salon“ unbemerkt vorüberging; 1837 stellte er eine „Anbetung der Hirten“, 1840 eine „Kalypso“, 1841 einen „Traum“ aus. Aber der Ausstellung von 1844 sollte es vorbehalten bleiben, mit „le Bas Bréau“, „l'Orientale“, und den „Bohémiens se rendant à la fête“ das originelle und zugleich brillante Talent des Meisters, den wir kennen und hochschätzen, in seinem



Badende Mädchen, von Diaz.

vollen Glanze zu entschleiern; von diesem Tage an nahm er eine seiner würdige hervorragende Stellung in der Kunstwelt ein. Wohl gab es noch eine unablässige Ebbe und Fluth in seinen Produktionen, die bis zu seinem letzten Pinselstriche von seltener Ungleichheit blieben, allein seine großen Vorzüge verleugneten sich nicht mehr; das bisherige Herumtasten, nicht nach den Gegenständen, welche er noch mehrmals wechselte, aber nach der Auffassung und Malart, hörte fortan auf. Ein mißlungenes Bild war für den fröhlichen Kastilianer ebensowenig epochemachend in seinem Sinne wie ein hochgerühmtes, beide däuchten ihm nur Zufälle seines Pinsels zu sein, dessen Improvisationen nicht immer gleichmäßig gelungen ausfielen.

Dem Oriente entsagte er bald und wendete sich wieder dem Walde von Fontainebleau, dem Asyle seiner ersten Probejahre zu, um sein Terrain mit Jägern, Piqueurs und ungeduldigen Meuten, Heerden und Hirtinnen und malerischen Zigeunergruppen zu bevölkern; für ihn waren die Gestalten nur Staffage der Landschaft im Herbst- und Winterkleid, bei Lenzesduft und Sommerhitze; ihr Studium war die Liebe seines Lebens; der Lichteffekt,

dem er tausend neue Seiten abzugewinnen wußte, blieb das Alpha und Omega seines Schaffens. Die Meisterschaft der Ausführung glich bei ihm die Einfachheit der sich oft nahe verwandten Sujets aus.

In der Blüthe des Mannesalters entschloß sich Diaz 1855 zu einer Reise in den Orient, den er zwar selbst oft gemalt hatte, aber nur aus den Gemälden von Decamps und Marilhat kannte. Die Niederlage, welche sein großes, nachlässig ausgeführtes Bild „Dernières larmes“ im „Salon“ desselben Jahres erlitten hatte, mochte mit zu seiner raschen Entscheidung beigetragen haben. Die frischen Eindrücke thaten ihm wohl, und er vergaß die bitter empfundenen, obgleich oft verdienten Nadelstiche der Kritik daheim. Zwar war das Land grundverschieden von dem, was er erwartet hatte, doch der Blick in diese neue Welt und das lebhafte Treiben um ihn her erfrischten seinen schöpferischen Genius und gaben ihm neue Spannkraft. Beinahe zwei Jahre blieb er aus und malte bald nach seiner Rückkehr „la mare aux vipères“, eins seiner schönsten und vollendetsten Werke. Fortan strebte er nach mehr Ernst und sorgfältigerer Ausführung der Gestalten, was den Effekt seines leuchtenden Kolorits wesentlich hob.

Während des Krieges 1870 hatte sich der alternde Maler nach Brüssel geflüchtet und fand bei seiner Rückkehr die französische Kunst mehr als zuvor gesucht. Von allen Seiten flogen ihm Bestellungen zu, die Händler schmeichelten ihm die Reste seines Ateliers zu hohen Preisen ab, und der freigebige Künstler, dessen Familie von seiner stets offenen Hand zu berichten wußte, ließ sich, mehr als für seinen Nachruhm gut war, zu rastloser überstürzter Produktion verleiten. Er fühlte es selbst, wenn er am Strande von Etretat wo er seine Villa hatte, saß und träumerisch über die wogende Fläche in's Weite blickte oder bald in der lachenden Normandie, bald im altbekannten Forste von Fontainebleau einen letzten Funken des fliehenden Jugendfeuers zu erhaschen suchte. Das Alter nahte, doch dem Maler des Lenzes konnte der Tod erst Pinsel und Palette aus der Hand nehmen. Es ging ihm wie Corot, der auch seinen ganzen Ruf durch rasches verspätetes Schaffen zu begraben drohte. Die Nachwelt wird nicht nach seinen letzten Arbeiten urtheilen, sondern die Werke des Mannes neben die des Greises stellen.

Wahrhaft rührend war seine Vorliebe für Alles, was an seine frohe Jugend und den Kreis der entschlafenen Genossen mahnte. Mit vollen Händen warf er das leichtgewonnene Geld hin, wenn er eine Erinnerung an jene Zeiten dafür zurückkaufen konnte. Jeden Morgen ging er, „um Luft zu schöpfen“, aus und kehrte schwerbeladen mit leerem Beutel heim. Eine Skizze aus seiner ersten Studienzeit, für die er einst mit Mühe 25 Franken erhalten hatte, erwarb er sich bei einem Trödler für 3000 Franken und trug sie triumphirend nach Hause, um sie mit eigener Hand über seinem Bette aufzuhängen, damit ein Strahl der entflohenen Jugend ihm täglich beim Erwachen zulächle. Ebenso hoch hielt er eine höchst gelungene Baumskizze aus dem Walde von Fontainebleau; mit raschen glücklichen Strichen hatte er das kleine Meisterwerk in einem gesegneten Momente hingeworfen, und man bot ihm bis zu 12,000 und 15,000 Franken dafür. Vergebliche Mühe! Seine Antwort blieb dieselbe. Theodor Rousseau hatte jenem Ausfluge beigewohnt und Diaz beifällig nickend gesagt „qu'il ne la dépasserait jamais“. Sie sollte daher ein Vermächtniß für seine Kinder bleiben. Neidlos blickte er bis zum letzten Tage zu dem überlegenen Meister empor, ohne zu ahnen, daß die Nachwelt ihm seinen Platz in unmittelbarer Nähe desselben anweisen und ihn zwischen Rousseau und Millet stellen würde. Millet's und Diaz' verschiedenartige Auffassung charakterisirt ein schlagendes Wort des Kastilianers.



Es war zu der Zeit, als sie noch gemeinsam badende Nymphen und mythologische Gestalten malten: Millet gab ihnen strenge korrekte Linien, Diaz schwebten sie ganz in Duft und Poesie vor. Schon drohte diese Ungleichheit die Genossen zu trennen, als Diaz die Situation mit dem entscheidenden scharfen Ausrufe löste: Du malst Nesseln, ich ziehe die Rosen vor!

Ein Brustleiden hatte den ewig jungen Senior des Pariser Künstlerkreises nach Mentone geführt. Seine treue Gattin begleitete ihn und pflegte den theuern Kranken mit unermüdlicher Liebe. Keine Stunde war ihr zu früh', keine zu spät, wenn es ihm galt, und sie selbst drückte ihm am 18. November 1876 das brechende Auge zu. Im Blüthengarten des Südens ging der Maler des Lenzes zur letzten Ruhe ein, Düfte umschwebten sein Haupt, Blumen bedeckten sein Sterbelager.

Die Wittwe besaß, trotz ihres Schmerzes, Kraft und Muth genug, um die geliebte Leiche nach Paris zurückzuführen, wo auf dem Kirchhofe Montmartre eine Familiengruft schon den Sarg eines Sohnes umschloß, dessen Verlust die Eltern vor Jahren tief gebeugt hatte. Auch er hatte ein bedeutender Maler zu werden versprochen.

Um die Mittagsstunde des 24. November begann die Feierlichkeit in der schwarz ausgeschlagenen Kirche Saint Augustin; der majestätische Katafalk nahm inmitten eines strahlenden Lichtermeeres geweihter Kerzen den Chor ein. Die hervorragendsten Namen der französischen Hauptstadt hatten sich eingefunden, um dem Künstler die letzte Ehre zu erweisen. Der Sänger Villaret von der Oper trug eine von Eugen Diaz, dem Sohne des Entschlafenen, komponirte Motette vor. Ein anderer Künstler vom „Théatre Lyrique“ sang das „Pie Jésus“ von Niedermeyer.

Meissonnier, der Baron Taylor, Jules Dupré und Viollet-Le-Duc hielten die Cordons des Leichentuches; das Detachement eines Linienregiments war bereit, dem Ritter der Ehrenlegion den militärischen Abschiedsgruß zu spenden. Auf dem Friedhofe hielten Meissonier und Viollet-Le-Duc sowie der Marquis de Chennevières die Nachrufe an den Todten, die hier aus Aller Herzen kamen. Jules Dupré schwieg; in seinem tiefen Schmerze hatte er, hingerissen von den Erinnerungen an die Vergangenheit, zu lange für die Gelegenheit zu reden gefürchtet.

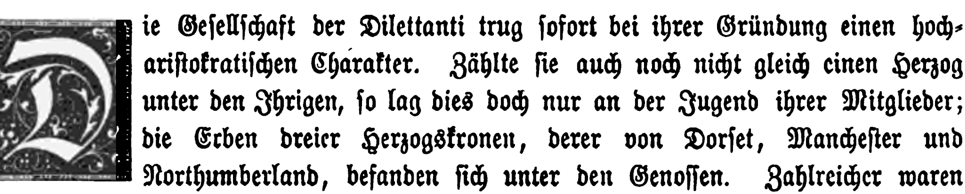


Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.

II.

Die Dilettanti als Sammler.



Die Gesellschaft der Dilettanti trug sofort bei ihrer Gründung einen hoch-aristokratischen Charakter. Zählte sie auch noch nicht gleich einen Herzog unter den Ihrigen, so lag dies doch nur an der Jugend ihrer Mitglieder; die Erben dreier Herzogskronen, derer von Dorset, Manchester und Northumberland, befanden sich unter den Genossen. Zahlreicher waren die Mitglieder gräflicher und baronaler Familien, darunter die bekanntesten Namen. Die hohe Geistlichkeit war durch zwei spätere Erzbischöfe, von York und von Dublin, vertreten. Auch das Militär ging nicht leer aus; namentlich versah der spätere General-lieutenant George Gray dreiunddreißig Jahre lang das Amt eines Sekretärs. Das bürgerliche Element trat zunächst, wenn nicht an Zahl, so doch an Bedeutung seiner Vertreter zurück. Von Künstlern finde ich unter den Gründern dieser Kunstgesellschaft nur den einen bereits genannten Maler George Knapton.

Deutlich kann man verfolgen, daß es bald zum guten Ton der vornehmen Gesellschaft Londons gehörte, dem Verein beizutreten. Bis zur Mitte des Jahrhunderts ist die Zahl der neuen Mitglieder sehr rasch gestiegen; 1736 waren es 47 Namen, von da bis zum Ende des Jahres 1750 wurden gerade hundert Mitglieder neu aufgenommen. In den fünfziger Jahren bemerkt man einen starken Nachlaß, dann aber kommt die Gesellschaft von Neuem in Aufnahme, und bis zum Anfang der neunziger Jahre ist die Zahl der neu Eintretenden mit geringen Schwankungen durchweg sehr bedeutend. Ihrem politischen Glaubensbekenntnis nach gehörten die Meisten den verschiedenen Schattirungen der Whigs an, welche ja seit der Thronbesteigung des Hauses Hannover lange Zeit das Ruder führten. Namentlich die Parteien des Herzogs von Bedford und des Marquis von Rockingham, auch Fox mit den Seinen, überwogen unter den Dilettanti, während Walpole, Shelburne und ihre Freunde sich fern hielten. Meistens erfolgte der Eintritt bald nach der Rückkehr von der „großen Tour“, die sich keineswegs immer auf Italien und die übrigen Länder des europäischen Continents beschränkte; Lord Charlemont z. B. hatte auch Griechenland und Aegypten besucht, Lord Anson sogar die ganze Erde umsegelt. Auch ein so abenteuerlicher Reisender wie Edward Wortley Montagu gehörte der Gesellschaft an, ein Mann, welcher fast keine Lebensstellung unerprobt gelassen hatte, vom Kaminfeger und Postillon bis zum Parlamentsmitgliede, vom Maulthiertreiber in Spanien

bis zum Abbate in Rom und zum lutherischen Prediger in Hamburg, bis er sich endlich zum Islam bekannte und mit seinem Harem durch Europa zog, überall Skandal erregend; zuletzt starb er in Padua, im Begriff, ein gefallenes Mädchen zu heiraten, nur damit sein Vermögen nicht an seine Schwester Lady Bute fiele. Im Allgemeinen waren es jedoch die Reisen nach Italien, welche der Gesellschaft ihr Hauptkontingent zuführten. Von Italien aus durften Angehörige des Vereins Vorschläge neuer Mitglieder schriftlich einsenden, während es sonst nur persönlich in den Sitzungen anwesenden gestattet war, dergleichen Vorschläge zu machen; Sir James Gray, britischer Gesandtschaftssekretär und später Ministerresident in Venedig, ward wiederholt ersucht, in solcher Weise für die Interessen des Vereins thätig zu sein.

Von jenen Männern, welche bereits in den ersten Decennien des Jahrhunderts aus Italien die größeren oder geringeren Anfänge einer Antikensammlung mitgebracht hatten, gehörte Lord Bessborough — ich nenne der Kürze halber gleich die späteren, bekannteren Titel, wenn sie den Trägern auch damals noch nicht zukamen — zu den Gründern der Gesellschaft; Lord Leicester und ein paar andere begeisterte Sammler, wie die Lords Egremont, Mendip, Temple und ein Mitglied der kunstsinnigen herzoglichen Familie von Devonshire, traten ihr schon in den drei nächsten Jahren bei. Der Eine hatte Skulpturen, der Andere Gemmen, ein Dritter Münzen gesammelt. Während anderswo, namentlich in Frankreich, die Sammlerleidenschaft fast ausschließlich auf kleinere Stücke, Bronzen, Gemmen, Münzen, gerichtet war, herrschte bei den Briten die Neigung für die Marmorwerke vor, welche geeigneter schienen, eine passende Dekoration ihrer stattlichen Landsitze abzugeben; obschon beispielsweise die Gemmensammlungen der Herzöge von Devonshire und von Marlborough oder das Münzkabinet Lord Northwick's beweisen können, daß den englischen Sammlern keineswegs der Sinn für die Anticaglien fehlte. Die Verhältnisse zur Erwerbung von antiken Marmoren waren damals in Italien ungemein günstig. Was das sechzehnte und das siebzehnte Jahrhundert dem Boden der Erde abgewonnen und den prächtigen Sammlungen der Fürsten und Kardinäle zugeführt hatten, das begann sich jetzt zu zerstreuen, wo die römischen Familien mehr und mehr verarmten und an den Antiken den Geldwerth höher als den Kunstwerth zu schätzen lernten. Den Anfang machten die Sammlungen Giustiniani, Odescalchi, Chigi, Albani; die Residenzen Spaniens und Sachsens hatten den größten Vortheil davon. Die Gründung des kapitolinischen Museums durch kunstsinnige Päpste suchte dem Uebel zu steuern und den Antiken innerhalb der ewigen Stadt einen Zufluchtsort, den ersten öffentlichen, zu bieten. Während dies noch im Werden war, begann sodann Cardinal Alessandro Albani mit erneutem Eifer zu sammeln; bis 1766 hatte er die wunderbare Villa Albani fix und fertig gebaut und mit ihren Skulpturen ausgestattet. Wenige Jahre später bestieg der Cardinal Ganganelli den Stuhl Petri, und bald entstand im Vatikan das Pioclementinische Museum. Diese drei großen Gründungen römischer Museen ziehen sich durch das ganze vorige Jahrhundert. Ohne sie wäre Rom ohne Frage um seine meisten, ja fast um alle Antiken gebracht worden. Denn daneben steht die endlose Reihe von Verkäufen und Zersplitterungen anderer Sammlungen. Der Kunsthandel blühte üppig empor, und um ihn herum wucherten die Fälschung und die Restaurationswuth. Ohne Ergänzung galt nach damaligen Begriffen kein Marmor für präsentabel; weil Cavaceppi am geschicktesten ergänzte, hatte er den meisten Zuspruch. Wie es dabei zugieng, das mag uns ein Augenzeuge erzählen. „Oft sieht man in Rom," schreibt Casanova, „daß man aus zerbrochenen

Statuen bloße Büsten oder Köpfe macht; ich habe es mit angesehen, daß man sie halb durchsägte und als Reliefs auf Marmorplatten befestigte, oder umgekehrt daß man aus einem Relief die wohlerhaltenen Figuren heraussägte und so gar oft aus einer Nebenfigur eine Hauptfigur machte. Hieraus mag man erkennen, welche Fallen den Gelehrten gestellt werden. Ich sage das nur, um darauf aufmerksam zu machen, daß in einigen Jahrhunderten die Antiquare Noth genug haben werden mit den Antiken unserer Mache." Welchem Besucher unserer Museen, welchem Kenner der archäologischen Literatur böten sich nicht sogleich Belege in Menge dar?

Zu den ersten Dilettanti, welche die Gunst der römischen Verhältnisse in größerem Maßstabe ausbeuteten, gehörten der bereits genannte Lord Leicester und Lord Egremont. Die schönen Säle des mittlerweile von Jenem gebauten Schlosses Holkham Hall, und die grandiosen Räume des einst von den Percy's bewohnten, dann von einem Herzog von Somerset umgebauten fürstlichen Schlosses zu Petworth bergen bis auf den heutigen Tag die reichen Schätze, welche jene Grafen von Leicester und von Egremont erworben haben. Sie bedienten sich dabei der Hilfe eines jungen Architekten, Matthew Brettingham, welcher sich seiner Studien halber längere Zeit in Rom aufhielt. Er hat sich seiner Aufträge glänzend entledigt. Wie hoch stehen doch die Sammlungen in Holkham und in Petworth ihrem Gesammtcharakter nach über der weit größeren Antikenmasse in der älteren Sammlung Pembroke zu Wiltonhouse, welche neben wenigen ausgezeichneten Stücken einen wirren Wust falscher oder willkürlich benannter Büsten aufzuweisen hat! In jenen beiden Sammlungen tritt das Geringe zurück, der Durchschnitt ist gut, wohl über dem Mittelmaß, und eine kleine Anzahl trefflicher Skulpturen sind von hervorragendem Werth. Unter letzteren sind wohl nicht einmal diejenigen, welche am meisten Ruhm geerntet haben, die allervorzüglichsten; ersten Ranges sind vielmehr ein paar griechische Stücke edelster Art, welche noch nicht die gehörige Beachtung gefunden haben. Was für seltsamen Schicksalen damals noch die Antiken in England ausgesetzt sein konnten, mag der Umstand zeigen, daß die Marmore in Petworth Jahre lang unausgepackt in den Kisten blieben (es ist nicht das einzige Beispiel der Art). Als sie dann endlich zum Vorschein kamen, spottete der umwohnende Landadel über das neueröffnete „Hospital für invalide Statuen."

Brettingham stand in Rom in eifrigem Verkehr mit mehreren Landsleuten, unter denen hier zunächst der schottische Maler Gavin Hamilton in Betracht kommt. Seine Gemälde, meistens homerische oder sonstige heroische Gegenstände behandelnd, waren hochgeschätzt und wurden theuer bezahlt, sowohl von römischen Kunstfreunden, z. B. dem Fürsten Borghese, wie von den reisenden Engländern. Neben der Malerei betrieb er, wie noch mancher Künstler neben und nach ihm, den Antikenhandel, indem er theils schon bekannte Werke erwarb, theils eigene Nachgrabungen anstellte. An Abnehmern konnte es ihm um so weniger fehlen, als er überall den besten Ruf eines ehrlichen und zuverlässigen Mannes genoß. Dies galt nicht in gleichem Grade von seinem Genossen Thomas Jenkins, einem englischen Maler, welcher sich der besondern Gunst des reichen Kunstfreundes Thomas Hollis zu erfreuen hatte. In früherer Zeit stand er in gleicher Achtung wie Hamilton (Winckelmann z. B. erwähnt ihn nur mit Anerkennung), und eine hübsche Anekdote kann diese gute Meinung bestätigen. Ein armer Lohndiener hatte einen Cammeo billig gekauft und wandte sich an den ihm bekannten Jenkins, um zu erfahren, wie viel er werth sei. Dieser habe ihm, so heißt es dann, die Summe von 4000 Scudi (über 17,000 Mark)

dafür gezahlt, damit der Andere sein Vertrauen belohnt sehe, ohne daß doch er, der Käufer, zu Schaden komme. Der erfreute Diener habe sich nun ein Haus gebaut und dies mit der Inschrift versehen: „Dies Haus ist von einem einzigen Stein gebaut worden" (questa casa è fatta d'una sola pietra). Leider hielt sich Jenkins nicht frei von den schlechten Praktiken des römischen Kunsthandels, welcher in der Wahl seiner Mittel durchaus ohne Scheu verfuhr. Selbst die besten Kunden trug Jenkins kein Bedenken vorkommenden Falls zu hintergehen. Im Colosseum hatte er eine eigene Werkstatt, in welcher seine Leute antike Gemmen schnitten: „Du liebe Zeit! Er verkaufte sie so schnell wie jene sie machten" berichtet der originelle Kauz, der Bildhauer Nollekens, der damals in Rom lebte und für Hamilton und Jenkins zerbrochene Marmorwerke restaurirte, wobei er den ergänzten Theilen vermittelst Tabaksaft eine antike Patina verlieh. Einmal hatte Jenkins einen schönen Athenakopf erworben. Nollekens besaß einen ungefähr dazu passenden Torso, für den er fünfzig L. St. bezahlt hatte; beide Stücke wurden zusammengesetzt, und das Ganze demnächst für tausend L. St. an einen Landsmann verkauft. Ein andermal kaufte Jenkins von Hamilton einen schönen Torso der Aphrodite, den dieser im Palast Barberini aufgefunden hatte. Cavaceppi versah den Körper mit einem Kopf, welchem zu diesem Behufe erst ein Schleier abgemeißelt werden mußte. Nun ward ausgesprengt, man habe eine völlig unverletzte Venusstatue aufgefunden; wo, das ward nicht verrathen. Auch Winckelmann ging zuerst in die Falle. Als sich dann ein Liebhaber fand, betonte Jenkins die Schwierigkeit, für einen solchen Schatz die Ausfuhrerlaubnis zu erlangen, und stellte demgemäß seinen Preis. Nachdem der Handel endlich abgeschlossen war, gab Jenkins der Behörde gegenüber an, der König von England selbst sei der Käufer, und erlangte dadurch ohne Noth die fragliche Erlaubnis. Eine besondere Virtuosität entwickelte Jenkins beim Verkauf seiner Kunstwerke. Aus Justi's „Winckelmann" (II, 1,320) ist die reizende Schilderung bekannt, wie er seinem Kunden die Waare anpreist, nur mit Mühe sich herbeiläßt, einen, natürlich sehr hohen, Preis zu nennen, den Abschiedsschmerz von seinem geliebten Kleinod bis zum Thränenerguß steigert und dadurch auch den Zeugen Thränen entlockt, endlich sich bereit erklärt, das Stück jeder Zeit mit Vergnügen zurückzunehmen — eine köstliche Figur für eine goldonische Komödie; ja, als ein Käufer von dem letzteren Anerbieten Gebrauch macht, ladet er ihn zum Dank zu Tische!

Der so schwungvoll betriebene Handel machte Jenkins bald zum reichen Mann, und er ward der Torlonia seiner Zeit, der Banquier für alle reisenden Fremden. So kamen diese ihm sicher in's Netz, und er hatte andererseits Mittel in Händen für seine großartigen Unternehmungen, durch welche er die Kauflust der Liebhaber befriedigen konnte. Es kann hier nur kurz darauf hingewiesen werden, daß er ganze Antikensammlungen, wie die der Villa Mattei, der Villa Negroni, der Villa d'Este in Tivoli, aufkaufte. Nicht minder ergiebig waren die zahlreichen Ausgrabungen, welche er gemeinsam mit Hamilton in den Umgebungen Roms unternahm. Hamilton hatte meistens die eigentliche Leitung und bewies ein außerordentliches Finbergeschick. Fast ein Vierteljahrhundert, vom Ende der sechziger bis gegen die Mitte der neunziger Jahre, dauerten mit Unterbrechungen diese äußerst erfolgreichen Bemühungen fort, denen die Archäologie viel treffliches Material verdankt. Ein großer Theil der Funde kam in das vatikanische Museum, verhältnißmäßig Weniges nach Deutschland und Petersburg, sehr Vieles blieb in Hamilton's und Jenkins' Magazinen zur Verfügung der Liebhaber.

Aus diesen Quellen schöpften hauptsächlich die englischen Dilettanti, welche seit der

Mitte des Jahrhunderts in noch immer stärker anschwellendem Strom sich über die ewige Stadt ergossen. Wer zählt die Männer, nennt die Namen? Nur von Wenigen derselben ist in der Kunstliteratur eine sichere Spur aufzufinden; man muß England durchwandern und an den oft so abgelegenen Landsitzen der Großen anklopfen, um der Fülle von Antiken inne zu werden, welche in den letzten vier oder fünf Decennien des vorigen Jahrhunderts von Rom nach England geströmt sind. Wenn schon im Jahre 1753 ein römischer Fürst Corsini, der England bereiste, sein Erstaunen über die Menge dieser verborgenen Schätze aussprach, was würde er erst zwanzig oder dreißig Jahre später gesagt haben, wo der Besitz einer Sculpture Gallery fast unerläßlich geworden war? Hie und da fand wohl auch einmal eine Sammlung ihren Weg wieder aus England hinaus. So verkaufte Lyde Browne seine Antikengalerie, die Frucht dreißigjähriger Mühen, zum größten Theil an die russische Kaiserin Katharina, wie es heißt, mit schlechtem Erfolg, da es ihm nicht gelang, die stipulirte Summe von 23,000 L. St. voll ausgezahlt zu erhalten. Aber die weitaus meisten Sammlungen blieben in England. Wie oft hat man früher in den Zeitungen gelesen, Lord Palmerston sei auf seinen Landsitz Broadlands abgegangen; dort steht noch heute die Sammlung, welche der Vater des allmächtigen Staatsmannes 1764 in Italien erwarb. In Newby Hall bei Ripon sind die behaglichen Zimmer mit den schönen Skulpturen (darunter jene Athena und jene Aphrodite, von denen oben die Rede war) ganz in dem Zustande belassen, wie sie der Sammler Will. Weddell nach seiner Rückkehr aus Italien (1765) herrichtete, um sie später der gräflichen Familie Grey zu hinterlassen. Wenige Jahre nachher begann der bedeutendste Antikensammler unter den Dilettanti, Charles Townley, seine überaus erfolgreiche Thätigkeit, welche er mehrere Jahre persönlich in Italien betrieb, sodann durch seine Agenten, namentlich eben Hamilton und Jenkins, betreiben ließ, während er selbst in London sein gastliches Haus von unten bis oben mit den erlesenen antiken Skulpturen schmückte. Von Inschriften und Reliefs in den Eingangsräumen herrschte eine kunstvolle Steigerung zu den Büsten des Wohnzimmers und der Bibliothek, und endlich zu den Statuen des Speisesaales. Auch die Neigung der Alten für gute Gastmähler war Townley nicht fremd, der am Sonntag die Genossen von der Dilettantigesellschaft und befreundete Künstler um sich zu versammeln und mit einer Mahlzeit zu bewirthen liebte, welche den von den Wänden darauf herabschauenden Marmorbildern keine Schande machte. In Marbury Hall befinden sich noch die von Smith Barry, in Knole die vom Herzog von Dorset, in Rokeby Hall die von Morritt gesammelten Skulpturen. In dem prächtigen Treppenhause von Deepdene schmücken heutzutage die Bogenöffnungen der doppelten Pfeilerreihen die trefflichen Bildwerke, welche Thomas Hope gegen Ende des vorigen und zu Anfang unseres Jahrhunderts erwarb, um sein Londoner Haus damit auszustatten, lange Zeit eine vielbewunderte Sehenswürdigkeit der Themsestadt, da die gesammte Einrichtung des ganzen Hauses bis zu dem geringsten Möbel und Geräth hinab ganz harmonisch in jenem Stil ausgeführt war, welchen man zur Zeit des ersten Kaiserreichs für antik hielt.

Doch genug der Beispiele von Sammlungen, welche von Mitgliedern der Dilettanti in Rom gebildet wurden. Viele kleinere Sammlungen übergehe ich als zu unbedeutend, andere, wie die umfangreiche Sammlung Blundell in Ince und den köstlichen Antikenschatz von Lansdownehouse, weil die Sammler nicht jenem Vereine angehörten. Dagegen darf nicht übersehen werden, daß Rom nicht der einzige Punkt Italiens war, wo die Dilettanti ihre Thätigkeit ausübten. Eines der im Sammeln eifrigsten Mitglieder der Gesellschaft

war der Gesandte in Neapel, Sir William Hamilton. Ihm verdankte Warwick Castle seine kolossale Marmorvase, die Herzogin von Portland das berühmte Barberinische Glasgefäß, das fortan den Namen der Portlandvase führte, das Britische Museum mehrere treffliche Skulpturen und die erste größere Sammlung bemalter Vasen, welche überhaupt je gebildet worden war (1772); eine zweite von Hamilton zusammengebrachte Vasensammlung erwarb Thomas Hope (1801). Die Vasen stammten aus der Nähe Neapels, welche Sir William als seine Domäne ansah. Er war ein leidenschaftlicher Sammler. Einst sah Wilh. Tischbein ihn, wie er eben vom Hofe gekommen war, in voller Gala mit dem großen Ordensband und Stern, einen Korb voll Vasen tragen; ein zerlumpter Lazzarone faßte den einen Henkel des Korbes, der englische Minister den anderen. Dabei hatte er immer auf die Eifersucht des ebenfalls Antiken sammelnden Hofes Rücksicht zu nehmen. Nur wenigen Fremden gestattete er den Eintritt in sein mit Kunstwerken aller Art angefülltes geheimes Kunstgewölbe; mit gutem Grunde, da z. B. Goethe dort zwei herrliche Candelaber von Bronze fand, welche „sich wohl aus den pompejischen Grüften seitwärts hierher verloren haben mochten.“ Mit Hamilton und seinem Hausfreunde, dem seltsamen Abenteurer d'Hancarville, war außer Townley auch Richard Payne Knight nahe verbunden. Sammelte Townley Marmore, Hamilton neben andern Dingen vorzugsweise Vasen, so ging Knight's Leidenschaft auf Bronzen und Münzen. Letztere konnte er nirgendwo schöner finden als in Sicilien und Unteritalien, den Prägstätten der herrlichsten antiken Münzen. Bronzen, von denen er eine wundervolle Sammlung allmählich erwarb, lieferten ihm theils ältere, namentlich französische Sammlungen, theils kamen sie, und zwar die allerschönsten, aus Griechenland.

Denn auch die griechischen Länder wurden allmählich in die Sammelthätigkeit der Dilettanti hineingezogen. In Folge der griechischen Arbeiten Stuart's und Revett's und ihrer Nachfolger, welche theilweise von der Gesellschaft selbst veranlaßt oder unterstützt waren, mußten die Blicke dorthin sich richten, desto mehr, je zahlreichere Handelsverbindungen England mit der Levante verknüpften. Sehen wir auch hier von einzelnen Vorläufern ab, so gebührt der Ruhm des Bahnbrechens Sir Richard Worsley, der von Venedig nach dem Osten aufbrach und zwei Jahre lang dort verweilte. Die Frucht seines dortigen Sammeleifers, meistens Reliefs oder Relieffragmente, war hauptsächlich darum so bedeutend, weil hier gegenüber den römischen Dutzendkopien die so viel frischeren Arbeiten des griechischen Meißels den Kern bildeten: wohl der erste Fall dieser Art im westlichen Europa. Und eine Perle war unter jenen Reliefs, von solchem Zauber naiver Anmuth wie wenige auch der berühmtesten Antiken, ein Mädchen, das ein Taubenpaar herzt, die eine drückt sie an die Brust, dem Schnabel der anderen bietet sie die Lippen dar — es ist ein Jammer zu denken, daß dies Werk schon seit lange in einem feuchten Gartensaal allen Gefahren des Verderbens ausgesetzt ist! Anderes brachten Lord Aberdeen, Clarke, Morritt aus Griechenland heim, ein köstliches Bronzerelief John Hawkins, aber die feinsten Stücke wußte, wie schon erwähnt, Payne Knight an sich zu bringen, eine Reihe vortrefflicher Bronzefiguren aus der epirotischen Ortschaft Paramythia, welche zum Theil nach Rußland verschlagen worden waren. Knight ließ sich Mühe und Kosten nicht verdrießen, einen eigenen Agenten nach Rußland zu senden, dem es auch wirklich gelang, den zerstreuten Schatz bis auf wenige Stücke wieder zusammenzubringen.

Diese Erwerbungen aus Griechenland fallen gegen das Ende des Jahrhunderts, welches in vielen Beziehungen einen Wendepunkt in der Sammelthätigkeit der Dilettanti

bezeichnet. Die ältere Generation, aus deren Initiative die Bildung der Gesellschaft hervorgegangen war, hatte bereits das Zeitliche gesegnet, und eine jüngere Schicht, die hauptsächlichsten Sammler umfassend, begann jetzt ihnen nachzufolgen. Wo keine direkten Erben vorhanden waren, wo eine Mehrzahl von Erben Schwierigkeiten schuf, oder wo pecuniäre Rücksichten oder Gleichgiltigkeit der Erben gegen die gesammelten Kunstschätze den Anlaß gaben sich derselben zu entledigen, da trat Verkauf und Zerstreuung ein. Eine lange Reihe von Auktionen antiker Skulpturen charakterisirt die Jahre jenseits und diesseits der Wende der beiden Jahrhunderte. Wenigen Sammlungen ward es so gut wie derjenigen Townley's, welche im Einklang mit den Wünschen des Sammlers nach dessen Tode (1805) vom Staate für das Britische Museum erworben ward; oder wie derjenigen Payne Knight's, welche dieser liberaler Weise derselben öffentlichen Anstalt vermachte (1824). Mit den Sammlern zugleich waren auch jene Männer dahingegangen, die in Rom dafür gesorgt hatten, daß die Dilettanti immer Stoff fanden, ihre Liebhaberei zu befriedigen. Gavin Hamilton starb 1797 vor Aufregung über das Einrücken der Franzosen; Jenkins ward wirklich von diesen vertrieben und starb beim ersten Betreten seines Heimatlandes (1798). So lange die Franzosen in Italien herrschten, war es dort für die reisenden Briten nicht gut sein. Die Pause war gerade lang genug, um theils anderen Bewerbern (namentlich dem Kronprinzen Ludwig von Bayern, der seine Glyptothek plante) den Vortritt zu überlassen, theils eine andere Leidenschaft aufblühen zu lassen, welche die bisherige Vorliebe für die antike Kunst in den Hintergrund drängt.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß in Folge der französischen Revolution und der daraus entspringenden Bewegungen und Kriege eine außerordentliche Masse altbefestigten Kunstbesitzes sich löste und überallhin zerstreut ward. Mehr als andere Gattungen von Kunstwerken traf dies Loos die Werke der Malerei. Der Verkauf der geradezu einzigen Galerie Orleans durch Philippe Egalité und derjenigen des Ministers Calonne machte den Anfang; unzählige Sammlungen emigrirter oder sonst in Bedrängnis gerathener französischer Adlichen, sowie die geheiligten Palladien mit Plünderung oder Auflösung bedrohter Kirchen und Klöster folgten nach. Die Züge der französischen Heere durch die Niederlande und Deutschland, die Kriege in Italien und Spanien brachten neue Mengen verhältnißmäßig leicht transportabler Gemälde in Fluß, und die Paläste der verarmten Adlichen Roms lieferten ihren reichen Beitrag. Den größten Vortheil aus dieser neuen Gütervertheilung zog das reiche England. Englische Banquiers, Kunsthändler und Agenten waren überall geschäftig im Aufkaufen, wo nur britisches Gold zum Verkauf locken konnte; sie folgten sogar den Armeen unmittelbar in die kriegüberzogenen Lande. Selbst englische Adliche von hohem Range hielten sich von dergleichen geschäftlichen Speculationen nicht fern. So ward der werthvollste Theil der Galerie Orleans von drei Peers, dem Herzog von Bridgewater, dem Grafen von Carlisle und dem späteren Marquis von Stafford gemeinsam erworben; jeder der drei suchte sich zunächst eine Anzahl der werthvollsten Stücke aus, und dann ward der Rest, etwa die Hälfte, verkauft, mit so gutem Erfolge, daß der Erlös die Kosten des gesammten Ankaufes fast völlig deckte. London war längere Zeit hindurch der Hauptplatz von Gemäldeauktionen, so daß sogar Napoleon's Bruder, Lucian Bonaparte, seine Galerie 1815 dort versteigern ließ; aber auch auf allen continentalen Auctionen, namentlich in Paris, standen Engländer in der ersten Reihe der Käufer. Diese ungewöhnlichen Verhältnisse bewirkten es, daß die Liebhaberei für Gemälde sich innerhalb weniger Decennien über das ganze Land verbreitete. Wie Pilze

schossen die Gemäldegalerien allüberall empor, und die italienischen, spanischen, niederländischen, altdeutschen Bilder machten den Porträts Konkurrenz, welche von Alters her die fast unbestrittene Herrschaft in England geführt hatten. Alle anderen Kunstneigungen traten dagegen zurück, vor Allem ward die Sculpture Gallery völlig durch die Picture Gallery in den Schatten gestellt.

Natürlich bemächtigte sich diese Bewegung auch der Mitglieder der Dilettantigesellschaft. Von den drei oben genannten Adlichen gehörten zwei, der Marquis von Stafford und Lord Carlisle, zu den Dilettanti. Der Herzog von Buckingham, der jüngere Marquis von Lansdowne, Lord Northwick, Thomas Hope und der Dichter Samuel Rogers, lauter Dilettanti, waren zugleich mehr oder weniger leidenschaftliche und glückliche Bildersammler. Aber wenn man die lange Reihe von Gemäldesammlern in Waagen's bekanntem Buch über Englands Kunstschätze mit der Mitgliederliste der Gesellschaft der Dilettanti vergleicht, so ist es doch sehr auffällig, wie wenige von jenen in dieser erscheinen. Im vorigen Jahrhundert gehörte es zu den Ausnahmen, wenn ein Antikensammler den Dilettanti fern blieb; jetzt waren es nur einzelne Mitglieder der Gesellschaft, welche unter den Gemäldesammlern einen hervorragenden Platz einnahmen. Es ist ja durchaus erklärlich, daß die moderne Kunst, und zwar gerade die moderne Malerei, in viel weiteren Kreisen Eingang fand, als die antike Skulptur, die von selbst einen exclusiveren Charakter hat. Weniger deutlich liegt — die Richtigkeit der statistischen Beobachtungen vorausgesetzt — zu Tage, weshalb diese so populäre und so berechtigte Vorliebe unter den Mitgliedern der Dilettanti verhältnißmäßig so wenige Anhänger fand. War es die alte Tradition der Gesellschaft, welche nachwirkte? War es der maßgebende Einfluß gewisser Tonangeber, welche in einseitiger Bevorzugung der Antike sich gegen die moderne Kunst eben so spröde verhielten, wie gegen bestimmte, damals erst neu erschlossene Gebiete auch der antiken Kunst? Oder war es etwa schon ein Zeichen des beginnenden Verfalls der Gesellschaft?

Daß die letzte Auffassung nicht ganz unberechtigt ist, dafür spricht, was wir noch weiter von der Sammelthätigkeit der Dilettanti in dem altgewohnten Bereich der antiken Skulptur zu berichten haben. Sie trägt durchaus den Stempel des Epigonenthums. Kaum war Italien den Engländern wieder zugänglich, so begann der Strom der Reisenden sich von Neuem dahin zu wenden. Dieser und Jener legte sich auch wohl noch eine kleine Sammlung an, aber im Großen und Ganzen ward der einmal zerrissene Faden nicht wieder angeknüpft. Nur zwei erlauchte Herren blieben der alten Tradition treu, der Herzog von Bedford und der Marquis von Chandos, später Herzog von Buckingham. Die glänzende Skulpturengalerie in Woburn Abbey, dem alten Familiensitze der Russel's, ist eine der schönsten Schöpfungen ihrer Art in England, und fast ausschließlich das Werk jenes einen Herzogs von Bedford. Der Reiz wird für den Beschauer noch dadurch erhöht, daß hier unmittelbar mit den Antiken erlesene Meisterwerke moderner Bildhauer, Canova's und Thorvaldsen's, Flaxman's, Chantrey's und Westmacott's, zusammengestellt sind und zum Vergleich herausfordern; ob dieser, was Einfachheit und natürlichen künstlerischen Sinn angeht, durchweg zum Nachtheil der meistens doch nur handwerksmäßigen antiken Skulpturen ausschlagen müsse, mag jeder Besucher selbst entscheiden. Auch das wirkt eigenthümlich in der Galerie von Woburn Abbey, daß mitten unter den Schöpfungen idealer Kunst die Erinnerung an die Gegenwart und ihre politischen Interessen nicht fehlt. Denn während an dem einen Ende der einhundertundvierzig Fuß langen Halle in „dem Tempel der Grazien" Canova's berühmte Gruppe der drei Schönheitsgöttinnen gleich einem antiken

Kultbilde aufgestellt ist, umschließt gegenüber der „Tempel der Freundschaft" außer einigen Familienporträts die Büsten der hervorragendsten Politiker der Whigpartei, welche sich hier versammelt haben, gewissermaßen um dem Haupte der Familie Russell zu huldigen. Immer und immer wieder drängt sich der Vergleich auf mit dem anregendsten und poetischsten Raume, der Kunstwerke aller Zeiten und zugleich die historischen Monumente der eigenen Stadt beherbergt, mit dem wunderbaren Campo Santo in Pisa.

Mit der Schöpfung des Herzogs von Bedford ließ sich in keiner Weise vergleichen, was der Herzog von Buckingham für seinen berühmten Landsitz Stowe von Antiken sammelte. Als Curiosum mag erwähnt sein, daß ein Sarkophag es sich gefallen lassen mußte, dem Lieblingshunde des Herzogs zum Sarge zu dienen. Auch das Schicksal beider Sammlungen war sehr verschieden. Die Antiken von Woburn Abbey nehmen noch heute ihren Ehrenplatz neben den Sammlungen des vorigen Jahrhunderts ein. Diejenigen zu Stowe blickten auf glänzende Tage, namentlich unter dem verschwenderischen Sohne des Sammlers. Es war in den vierziger Jahren, daß die jugendliche Königin mit ihrem Hofe den Herzog mit einem Besuche beehrte und die märchenhaften Schätze des Hauses bewunderte. Ein Fest folgte dem andern, die alten Statuen konnten sich in das schwelgerische kaiserliche Rom zurückversetzt denken. Man wußte nicht, daß hinter den Stühlen der Gäste als Diener die Abgesandten der Gläubiger des Wirths standen, und daß ein großer Theil der viel bewunderten, längst verpfändeten Habe kaum später als die hohen Gäste das Schloß verließ. Ein furchtbarer Bankerott folgte. Im Herbst 1848 ward der ganze bewegliche Inhalt von Stowe öffentlich versteigert. Die Antiken wurden in alle Winde zerstreut und gelangten meistens in den Besitz kleinerer Sammler.

Das ist eben das Schicksal gar vieler Sammlungen geworden, seitdem die Hochfluth des klassischen Dilettantismus sich verlaufen hat. Alles hat seine Zeit. Das Antikensammeln von Seiten Privater hat sie gehabt. Sie ist vorüber, andere Leidenschaften sind an die Stelle getreten. Auf dem Gebiete der Kunst hat sich die Liebhaberei weit über die griechischen Länder hinaus weiter nach Osten gewandt. Japan und China stehen bei den heutigen englischen Sammlern im Vordergrund der Interessen; es konnte sogar der ungeheuerliche Gedanke entstehen, eine der großartigsten Schloßhallen des Landes mit Tellern und Krügen aus den Fabriken jener schlitzäugigen Zopfträger des Ostens zu dekoriren. Von den Sammlungen antiker Bildwerke, die weit über das Land zerstreut sind, weiß heutzutage fast Niemand mehr etwas zu sagen. Nur von wenigen sind die Namen von früherer Zeit her den Gebildeten geläufig, keineswegs immer von den besten; die meisten sind völlig unbekannt, verschollen, man möchte sagen, lebendig begraben. Ja es ist vorgekommen, daß werthvolle Sammlungen spurlos verschwunden sind. Im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts bildete Lord Guilford, auch ein Dilettante, eine hübsche Sammlung griechischer Marmorwerke. Im Jahre 1827 ist er gestorben. Die Angehörigen räumten die Wohnung und nahmen die Antiken mit. Wohin? das weiß kein Mensch. Eines der verschollenen Stücke ist später an der schottischen Grenze, in Englands nördlichster Antikensammlung, wieder aufgetaucht; Niemand weiß dort zu sagen, woher es kam. Das allerwerthvollste Stück aber, eine Skulptur von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung und von großem mythologischen Interesse, der sog. korinthische Tempelbrunnen —

> er schwand, unrühmlich hinweg von hinnen geraffet,
> weder gesehn noch gehört, und ließ nur Schmerz und Betrübniß
> uns in der Seele zurück!



Wo dergleichen vorkommen kann, da wird es Zeit, daß das Sammeln Privater aufhöre und die öffentlichen Museen ihre Anziehungskraft bewähren. Die Dilettanti haben längst auf diese Seite ihrer Thätigkeit verzichtet. Selten hat sich in unserem Jahrhundert eine Antikensammlung in England auf die zweite, noch viel seltener auf die dritte Generation vererbt. Aber nicht selten ist der Fall, daß der Sammler selbst, um den Gegenstand seiner Liebe und seiner Mühe vor Zerstreuung zu bewahren, seine Schätze dem Britischen Museum vermacht. Das ist der einzige richtige Weg: wo der private Dilettantismus zu Ende ist, da tritt der Staat, das öffentliche Interesse an die Stelle.

(Schluß folgt.)

Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano.



Aus der Kreuzigung von Luini.

Di Bernardino Lovino.
Quel grande amor che voi portate à l'arte,
Il qual da la natura solo (?) havete;
Fa che mostrate ciò che voi volete,
Con gratia tal che à pochi il ciel compartè.
Si bella dunque e si pregiata parte
Meglio ch'altro pittor voi esprimete
Ne le sacre figure, che pingete
Con gesto tal ch'ognun le loda in carte.
In lor miransi i lumi si lucenti,
Et posti con tanta arte à i bei dintorni;
Che più mirar non può l'occhio mortále.
Con li morti divin convenienti
A le faccie celesti, e tanto adorni
Che fra i pitttor non è chi à voi sia uguale.
(Lomazzo, Rime, S. 100.)

Neben dem Hôtel du Parc, einem früheren Franziscanerkloster, liegt die kleine Kirche S. Maria degli Angeli. Von außen unansehnlich, ladet sie nicht eben zum Besuche ein und so kommt es, daß mancher Fremde das schöne Lugano wieder verläßt, ohne das Innere der Kirche auch nur eines Blickes gewürdigt zu haben. Ihr Bau[1]) fällt in das Ende des fünfzehnten und den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und zeigt trotz gothischer Formen noch das romanische System der Bedachung;[2]) die malerische Ausstattung aber, von romanischen wie gothischen Reminiscenzen gleich frei, ist dem Geist des Cinquecento zu verdanken. Auf dem 11,80 M. breiten Lettner, der von drei rundbogigen Kreuzgewölben getragen, die vordere Kirche vom Mönchschor trennt, hat nämlich Bernardino Luini eines seiner umfangreichsten und großartigsten Werke, die Passion

1) Franscini, Der Canton Tessin, historisch, geographisch, statistisch geschildert, Bern 1835, S. 397.
2) Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 548.

Christi, gemalt und damit Zeugniß abgelegt von der Leistungsfähigkeit der Mailändischen Malerschule zur Zeit ihrer Blüthe.

Vasari scheint auf seinen kunsthistorischen Excursionen nie nach Lugano gekommen zu sein, er erwähnt die Passion Luini's mit keinem Wort. Anders Lomazzo, der als Mailänder mit Vorliebe den Werken seiner Landsleute nachging und sich in seinen Traktaten, zur eigenen Ehre und zur Ehre des engeren Vaterlandes, vorzugsweise auf sie zu berufen pflegte. Derselbe sagt von Luini [1]), daß er ein „pittore eccellentissimo“ gewesen sei, „come si può vedere per le diverse capelle, ed opere che egli ha fatto in Milano, e fuori; e massimè a Lugano in un Centurione, ed un Christo in Croce.“ Dies ist wohl die einzige Notiz, die sich in Schriften von Zeitgenossen über die Fresken in Lugano findet, und als solche hat sie ungeachtet der Dürftigkeit ihrer Fassung Werth; denn kein archivalisches Material wird aller Wahrscheinlichkeit nach je Aufschluß darüber geben, wie lange und unter welchen Bedingungen der Meister an seinem Riesenwerke arbeitete, da die Klosterarchive zerstört sind.

Während Luini in S. Maurizio zu Mailand eine architektonisch reich gegliederte Querwand auszumalen hatte, war ihm in Lugano eine Wand geboten, die ohne jegliche Profilirung in einer Fläche ununterbrochen fortläuft. Die Aufgabe, im architektonischen Raum zu komponiren, hat Luini, wie früher in dieser Zeitschrift (XIII, 41 ff.) gezeigt wurde, meisterhaft gelöst; fand er nun, wo er mit den entgegengesetzten Faktoren zu rechnen hatte, eine ebenso glückliche Lösung? Es sei von vornherein bemerkt, daß ein Gesammteindruck der Komposition unmöglich ist. Um ihr allseitig gerecht zu werden, muß das Auge seine Zuflucht zur Analyse nehmen, es muß vom Detail ausgehen und kann erst nachher die Synthese des Bildes verstehen. Auf kein Werk des Meisters paßt daher Mongeri's Wort: „la sua pittura è parola figurata“ besser, als auf dieses. Nur wer sich dazu bequemt, die einzelnen Episoden wie in einem Buche von links nach rechts [2]) durchzugehen, wird nachhaltigen Genuß haben. Luini will hier in der That gelesen und nicht oberflächlich betrachtet werden. Es ist nun allerdings nicht zu läugnen, daß das Bild durch dieses Nebeneinander der Scenen etwas unruhig wirkt, anderseits muß aber auch betont werden, daß gerade dadurch das dramatisch Bewegte der Handlung vortrefflich zum Ausdruck kommt. Luini theilt sich die Wand durch eine bald mehr bald weniger scharf hervortretende Horizontale in zwei, wenn man die Dreieckkrönung wegdenkt, ungefähr gleiche Theile ein. Den Vordergrund bildet die Darstellung des Opfers am Kreuz, während die vielen in den Hintergrund zusammengedrängten Episoden gewissermaßen die einzelnen Akte des Drama's sind. Diejenigen links vergegenwärtigen dem Beschauer die wichtigsten Momente aus der Leidensgeschichte Christi und drängen mit Gewalt zur Katastrophe hin, diejenigen rechts dagegen führen uns die Folgen derselben vor; auf der einen Seite offenbart sich also die menschliche Natur Christi und auf der anderen die göttliche, zwischen beiden erhebt sich als Vermittler und Grenzscheide das Kreuz. Dasselbe befindet sich genau in der Mitte der Komposition, aber nicht in der gleichen Front mit den beiden Kreuzen, an denen die Sünder hängen; letztere treten bedeutend zurück. Luini beschränkt sich jedoch keineswegs auf solche rein äußerliche Merkmale, die eigentliche Charakteristik pflegt er immer und so auch hier in die Figuren selbst zu legen. Die Aufgabe war in diesem Falle die, den Tod des Gerechten gegenüber dem der Sünder zu charakterisiren;

1) Trattato, Ausg. von 1585, S. 228.

2) Rechts und links sind immer vom Beschauer aus zu nehmen.



die Mittel, durch welche er dieselbe löst, sind die allereinfachsten und deshalb auch die wirkungsvollsten. Er sucht das psychische Leben durch die Betonung des pathologisch-anatomischen zur äußeren Erscheinung zu bringen. Während der Körper Christi ruhig ausgestreckt am Kreuze hängt, als Zeuge, daß hier die physischen Schmerzen durch die reine Seelengröße des Menschen überwunden wurden, heben sich die Körper der Verbrecher in bewegten Linien von den Kreuzen ab. An ihnen gewahren wir jenes spasmatische Zucken, welches einen schweren Todeskampf bedeutet; besonders ist das Muskelspiel am Körper des verstockten Sünders rechts ein gewaltsames. Wüthend blickt er um sich, und aus seinem wild aufgerissenen Auge spricht ein Trotz, der Himmel und Hölle gilt. Der Teufel, welcher ihn holt, steht auf dem Horizontalbalken des Kreuzes, ein schwarzes Ungeheuer mit Schuppen, Drachenflügeln, Schwanz und Hörnern. Er tritt dem Sünder erbarmungslos auf den Kopf und packt die Seele, die Luini hier als menschlichen Körper darstellt, unsanft an. Sie mag noch so sehr widerstreben, unwiderruflich ist sie dem Satan verfallen, schon öffnet sich die Hölle, sie zu verschlingen. Dem anderen Sünder ist von Christo das Paradies verheißen, in dieser tröstlichen Aussicht hat er beruhigt und ergeben sein Haupt geneigt. Ein Engel ist herniedergestiegen und kniet auf dem Querbalken des Kreuzes, er hält in beiden Armen die ebenfalls in körperlicher Form dargestellte Seele des Auferstandenen, der andächtig die Hände faltet und die Blicke inbrünstig gen Himmel erhebt. Die Art und Weise, wie Luini hier die Seele des Geretteten vom Engel in den Himmel heben und die des Verdammten vom Teufel in die Hölle schleudern läßt, ist ungemein drastisch und wirkt um so mehr noch durch den Gegensatz. Man nenne diese Darstellung immerhin naiv, aber finde sie nur nicht lächerlich! In der Zeit, wo Luini lebte, war es dem Temperament der italienischen Künstler dringendes Bedürfniß, Alles, was sie darstellten, in eine möglichst concrete und nicht mißzuverstehende Form zu bannen; nur wenn sie eine solche fanden, wagten sie sich an Abstraktionen.

Das Kreuz Christi wird streng symmetrisch von einem Kranze anmuthiger Engel eingefaßt. Zu unterst, in der Höhe der Kniee des Erlösers, tauchen Engelputten aus Wolken hervor, in den ausgebreiteten Armen und dem nach oben gerichteten Blick liegt kindliches Staunen. Ueber ihnen schweben in horizontaler Linie zwei weibliche, im Profil gesehene Engel, aus deren Zügen aufrichtige Trauer spricht; inbrünstig falten sie die Hände und beten an. Nun folgen zu beiden Seiten des Kreuzes je zwei reizende Engelköpfe, die wie fragend den Blick auf Christus richten, dann zwei Engel in reiferen Jahren, welche sich auf den Querbalken des Kreuzes stützen und wehmüthig hinabblicken zum theuren Haupt des Gekreuzigten. Neben ihnen zwei andere Engelköpfe, und über der Inschrift Y. N. R. J. noch ein dritter. Jetzt kommen als Bekrönung der Glorie zwei aus den Wolken herabschwebende Engel und über ihnen einer, welcher auf Wolken kniet und segnend die Arme ausbreitet. Schließlich ein beflügelter und als Akroterion gedachter Engelkopf. Macht diese Engelglorie auch etwas den Eindruck des Lückenbüßers, so erscheint sie doch so geschickt in den Raum hineinkomponirt, daß sie nicht gerade stört. Bemerkenswerth ist der Umstand, daß da, wo sie das Haupt des Erlösers umgiebt, das Blau des Himmels durchblickt, während der übrige Himmel mit schmutziggrauen Wolken bedeckt ist.

Am Fuße des Kreuzes wird die liebende Gemeinde der Jünger den wilden Henkersknechten gegenübergestellt. Wir sehen dieselben, wie sie sich zu Dritt um die Gewänder des Gekreuzigten reißen. Auf der Erde auf einem Schilde liegen die Würfel, mit denen soeben um die Hülle des Erlösers gespielt worden ist; bellend nimmt ein Hund an der

Scene Theil. Den Ausdruck dieser Henkersknechte hat der Meister wohl absichtlich bis in's Roh-Häßliche gesteigert, um den Gegensatz zu den Gläubigen um so wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Auf der einen Seite herrscht grober Materialismus und auf der anderen ideale Herzensbildung. Maria, die Mutter Gottes, ist in Ohnmacht gefallen, drei Frauen, unter ihnen besonders diejenige rechts, von Lionardesker Herrlichkeit, machen sich um sie zu schaffen. Neben dieser Gruppe kniet, von hinten gesehen und in ein blaues Gewand gehüllt, Maria Magdalena; ihr rother Ueberwurf ist zur Erde gefallen, und ihr üppig langes Haar wallt in Schlangenlinien fast bis auf dieselbe herab. Sie streckt mit Pathos die Arme aus und blickt sehnsüchtig zum Erlöser hinauf. Diese herrliche Gestalt allein würde hinreichen, den Ruhm Luini's zu verkünden; sie ist, was die Zeichnung wie die Stimmung der Farben betrifft, gleich meisterhaft und liefert den Beweis, daß man ein Recht hat zu sagen, Luini habe seinen Pinsel in Gold getaucht. Das Pendant zur Magdalena bildet Johannes, der dem Heiland sein Gelübde ablegt.[1]) Er trägt ein blaues Gewand, welches von einem Gürtel zugeschnürt wird, einen rothen Ueberwurf und langes blondes Haar. Die Rechte hat er auf die Brust gelegt und die Linke von sich gestreckt. Seine Züge sind weich und grenzen an's Weibliche, sein Kopf ist wie derjenige Magdalena's im Profil gesehen und zum Kreuz gewandt. Vor dem Kreuz ein Stillleben von Todtengebein und Schädeln, seitwärts links sitzt ein Jüngling im blauen Hemd; er ist von vorne gesehen, hat um den Kopf einen Kranz gebunden und weist mit dem Zeigefinger nach oben, eine räthselhafte Figur, auf die wir noch zurückkommen werden. Zwischen dem Kreuz und Johannes steht ein Henkersknecht in weißem Hemde und gelbem Ueberwurf; letzteren hält auf der Brust eine Agraffe zusammen; in der einen Hand hat er das Rohr mit dem Schwamm und in der anderen das Gefäß, welches Essig enthält, mit Galle vermischt. Der Vordergrund wird rechts von Kriegsmännern abgeschlossen, die sich theils von hinten und theils im Profil präsentiren, links aber von einer einheitlich gedachten Gruppe. Wir sehen da eine Frau in farbenreicher Gewandung und mit weißer Kopfbedeckung. Auf dem linken Arm trägt sie einen Buben, der sich geängstigt mit beiden Händen an die Mutter klammert (s. den Holzschnitt), und ihre Rechte ruht auf der Schulter eines älteren Knaben, welcher müde zu sein scheint und gerne ebenfalls von der Mutter getragen wäre. Hinter ihnen zwei Frauen mit gefalteten Händen, in deren Blicken sich Entsetzen und Trauer ausprägt. Krieger,[2]) welche an den Kreuzen Wache halten, die lästernden Hohenpriester, die Schriftgelehrten und die Aeltesten des Volkes schließen unterhalb der Horizontale das Hauptbild ab. Sie sind zu Fuß, zu Pferde und auf Maulthieren, zwischen ihnen drängt sich überall neugieriges Volk hervor. Es ist wohl der Mühe werth, auch diese einzelnen Gruppen im Detail genau durchzunehmen, denn es kommen auch hier herrliche Figuren vor, und, was wichtig ist, Anklänge an Lionardo. So geht die Lieblingshand-

1) Burckhardt's Cicerone, 2. Aufl., S. 878. S. den nebenstehenden Holzschnitt.

2) Es ist bemerkenswerth, daß der Krieger links vom Kreuze des Erlösers einen Schild hält, auf dem ein Skorpion dargestellt ist, und daß der Skorpion auf demselben Bilde noch ein zweites Mal vorkommt, nämlich auf einer Fahne, welche links in die Tempelhalle hineinhängt. Der Skorpion hat symbolische Bedeutung, im heidnischen Alterthum sowohl als auch in der Bibelsprache des alten und neuen Testaments. Die Nachweisung im letzteren verdanke ich Moritz Schwalb aus Bremen. Derselbe schreibt: „Im alten Testament, im Buche Hesekiel, II, 6, werden die leidenschaftlichen Feinde des Propheten und der göttlichen Lehre Skorpione genannt. In gleicher Bedeutung hat Jesus dieses Sinnbild gebraucht, in einer bei Lucas aufbewahrten Rede, Luc. X, 19". Beiläufig sei hier darauf ingewiesen, daß sich der Skorpion ebenfalls auf einem Passionsbilde Gaudenzio Ferrari's in Varallo findet.

bewegung Luini's, das nach aufwärts Weisen mit dem Zeigefinger der Rechten, entschieden auf Lionardo zurück. Der große Lehrmeister der Mailänder Schule hat dies Motiv zu seinem berühmten Johannesbilde verwerthet, welches sich heute im Louvre befindet. [1])

Wir wenden uns jetzt zu den Darstellungen im Hintergrunde. Links in einer Tempelvorhalle im Stile römischer Renaissance, die den Beweis liefert, daß Luini die architektonischen Formen durchaus geläufig waren, findet die Geißelung und Dornenkrönung statt.



Gruppe aus der Kreuzigung von Luini.

Wir gewahren den Heiland auf einem Sessel, zu dem drei Stufen führen; die Arme sind ihm zusammengebunden, und in der Rechten hält er ein hölzernes Scepter. Ein Kriegsknecht des Landpflegers, eine wahre Barbarengestalt, ist soeben die Stufen hinangestiegen und hat ihm die Dornenkrone auf's Haupt gesetzt, auf den Stufen liegen Stricke umher. Krieger, mit Hellebarden und Lanzen versehen, schlagen wüthend auf Christus los oder stehen ihm drohend gegenüber. Vor der Halle hält ein junger Herold Wache, in der Rechten eine Lanze und die Linke auf die Hüfte stützend, eine stolze prächtige Profilfigur,

1) Louvre-Katalog von 1878, Nr. 458.

hinter ihm ein Mann mit rohem Gesichtsausdruck, der in beiden Händen Geißeln herbeischleppt. Darüber das Gebet im Garten von Gethsemane. Vorne die drei eingeschlafenen Jünger Petrus, Jacobus und Johannes, hinten Christus im Profil gesehen. Er kniet, streckt mit Pathos die Arme aus und empfängt von dem Engel vor ihm den Leidenskelch. — Es folgt nun die Kreuztragung, für sich genommen schon eine meisterhafte Komposition. Voran dem Zug führt ein Henkersknecht die beiden Sünder, welche mit dem Heiland zu gleicher Zeit gekreuzigt werden sollen. Sie sind nackt und haben nur um die Lenden einen Schurz gebunden, die Arme hat man ihnen rücklings gefesselt. Vor ihnen geht der Henker, in der einen Hand einen Korb mit Nägeln und in der anderen den Hammer, hinter dieser Gruppe Christus, wie er unter der Last des Kreuzes keuchend zusammenbricht. Ein barbarischer Geselle sucht ihn am Strick, der dem Erlöser um den Hals geht, mit Gewalt weiter zu schleppen, ein anderer stößt ihn mit einem Stock in die Seite. Aber auch Mitleidige giebt es unter den harten Urtheilsvollstreckern; wir sehen Männer, die bemüht sind, ihn das Kreuz tragen zu helfen oder es doch wenigstens wieder aufzurichten, darunter Simon von Kyrene. Dem Zuge folgen klagende Weiber, die zur Gemeinde gehören, unter ihnen Maria. Hinten — und dies ist wichtig — eine Kirche mit Kuppelbau im Stile Bramante's, wenn nicht Alles trügt, S. Maria delle Grazie mit dem Campanile. Es geht daraus wohl hervor, daß Luini die Stätte, in welcher sich das Meisterwerk seines großen Lehrers, des göttlichen Lionardo, befindet, ganz besonders lieb hatte, vielleicht auch, daß er im Gefühl des Heimweh's das Bedürfniß empfand, dieselbe seinem Auge zu vergegenwärtigen. — Es kommt nun die Grablegung. Im Hintergrunde die Felsengruft des Joseph von Arimathia. Der Leichnam Christi liegt auf dem Schooße Maria's, die mit betrübtem Blick und nagendem Kummer auf den Sohn herabschaut; die edelschönen Züge seines Gesichts sehen wir im Profil. Johannes greift dem Heiland unter die Arme, und Magdalena bückt sich knieend über ihn und läßt ihre Blicke in's Leere schweifen. Eine wunderbare Figur von unbeschreiblicher Tiefe und Beredsamkeit! Hinter dieser Gruppe die klagenden Weiber, das eine streckt theatralisch beide Arme aus und das andere ergreift die Hand Christi und bedeckt sie mit leidenschaftlichen Küssen. Links ist ein Mann bei einer Urne beschäftigt und rechts steht Joseph von Arimathia mit dem Leichentuch des Erlösers. — Die letzte Komposition hat der Maler in eine derjenigen links ganz analoge Tempelvorhalle versetzt; in derselben findet die Begegnung Christi mit dem ungläubigen Thomas statt. Im Vordergrunde der Erlöser. Er ist von vorne gesehen und hat einen bläulichen Ueberwurf an, der ihm den Unterkörper und die eine Schulter bedeckt; die rechte Seite des Oberkörpers ist frei gelassen, so daß man die Brustwunde bemerkt. Er streckt die eine Hand aus und ergreift mit der anderen Thomas am Arm, der vor ihm kniet, die Linke betheuernd auf seine Brust legend und mit der Rechten das Wundmal des Erlösers berührend. Im Hintergrund Jünger und Frauen, darunter wunderschöne Gestalten. Aus der Tempelhalle blicken wir wie auf der anderen Seite in's Freie und sehen auf einem Berge die Himmelfahrt Christi dargestellt. Der Heiland schwebt, von Engeln umgeben, auf Wolken und segnet zum Abschied die auf der Erde knieenden Jünger, welche in Staunen und Anbetung versunken sind.

(Schluß folgt.)

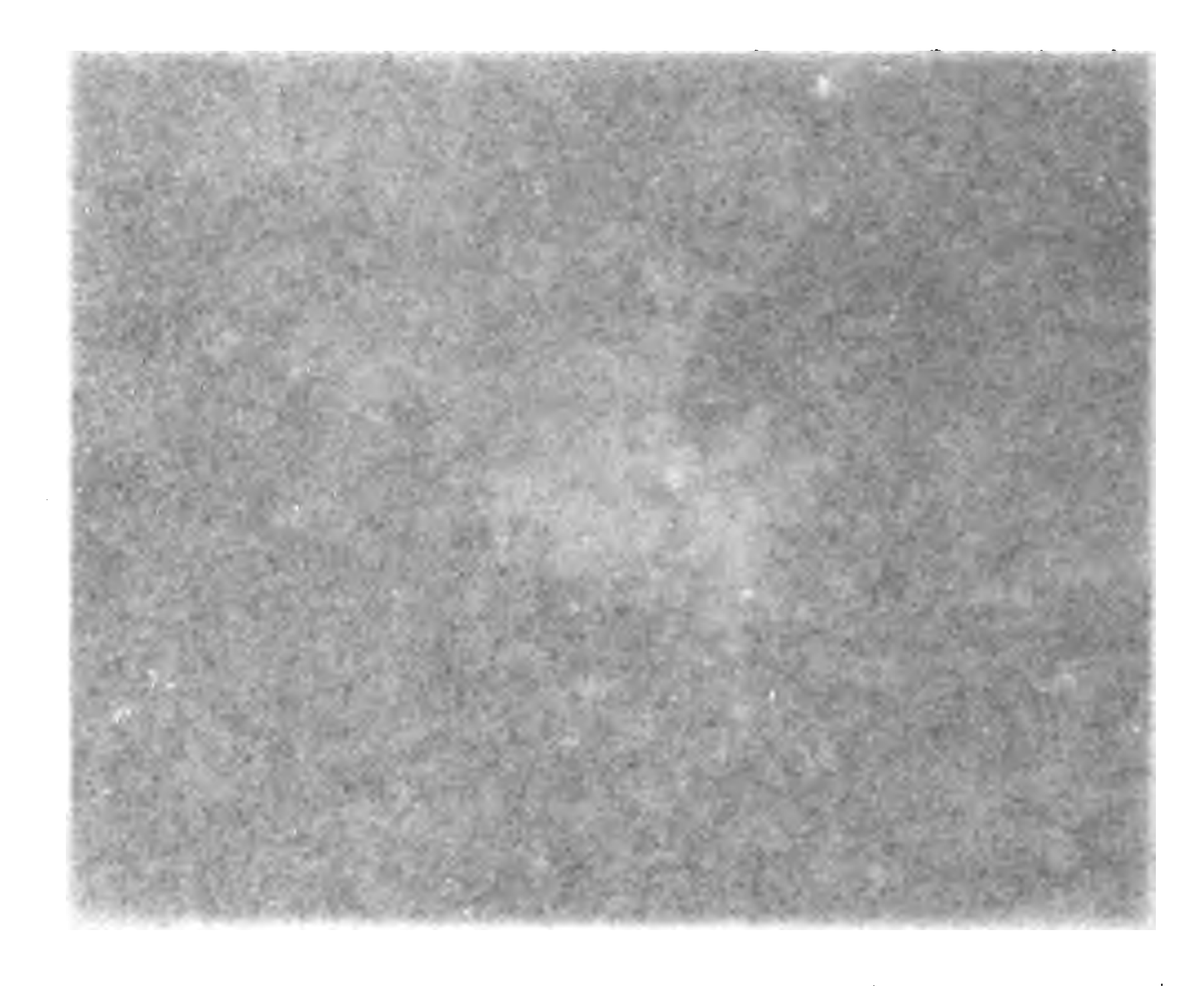






CANAL MIT SCHIFFEN BEI MONDSCHEIN

Das Original im Städel'schen Institut zu Frankfurt



Das Original im Städel'schen Institut zu Frankfurt

Die Eröffnung des neuen Städel'schen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main.

Mit Illustrationen.



m 13. November 1878 ist das seit längerer Zeit wegen Umzugs geschlossen gewesene Städel'sche Institut in seinen neuen Räumen wieder eröffnet worden. Wollte man den Weg, welchen die Anstalt zweimal seit ihrer Gründung aus dem Herzen der Stadt nach einem in der Peripherie gelegenen Gebäude, beim ersten Male in eine der an die Stelle der früheren Umwallung getretenen Straßen, jetzt aber auf die südliche Seite des Mains, an das südöstliche Ende der Stadt gemacht hat, als den Maßstab der Sympathie betrachten, mit welcher die Bürgerschaft der ihr gewidmeten Stiftung entgegenkommt, so stünde es in Frankfurt schlimm um die Sache der Kunst. Das Bedauern über diese Entführung der werthvollen Sammlung ist vielmehr ein allgemeines. Ist es doch dem Kunstfreunde geradezu unmöglich gemacht, sich ihrer Schätze zu erfreuen, wenn er nicht mehrere Stunden zur Verfügung hat, und soviel bleibt in unserem ruhelosen Treiben nur leider allzu selten für die Kunst übrig. Gar traurig aber wäre es, wenn für diese der Bürgerschaft auferlegte Entsagung kein Ersatz geboten wäre. Dieß ist jedoch nun glücklicherweise der Fall. Das von dem Architekten Oscar Sommer errichtete Gebäude, das der beistehende Holzschnitt veranschaulicht, macht in seinen harmonischen Verhältnissen einen stattlichen Eindruck. Es besteht aus einem kuppelgekrönten Mittelbau mit zwei Flügeln, welche in Eckpavillons enden. Leider ist es nicht nach dem ursprünglichen Entwurf zur Ausführung gekommen; die finanziellen Verhältnisse machten eine Beschränkung nothwendig, welche vorzugsweise dem Vestibül und der Treppe Schaden gebracht hat. Jenes ist düster, diese ist in ihrer unteren Hälfte von einschnürender Enge, die freilich, sobald die Treppe bei dem Absatz in zwei Arme übergeht, sich verliert, so daß der festliche Charakter des säulengetragenen, reich in mannichfaltigen Marmorarten ausgeführten oberen Umgangs schön zum Ausdruck kommt. Man tritt hier zunächst in ein dem Vestibül entsprechendes Rondell, in welchem, dem Eintritt gegenüber, die Büste des Stifters Städel Platz gefunden hat und das außerdem vorläufig mit Abgüssen berühmter Marmorwerke (Originale besitzt die Sammlung nicht) geschmückt ist. Nach links und rechts öffnet sich je ein großer Saal, an welchen sich auf jeder Seite noch ein kleinerer anschließt. Diese Hauptsäle haben Oberlicht, während die sich an den beiden Langseiten anschließenden Nebenräume ihr Licht von der Seite erhalten. Der eine derselben, und zwar der nach Norden gelegene, ist in eine Reihe kleiner Kabinette getheilt, die in ganz vortrefflicher Weise die kleineren Bilder zur Geltung kommen lassen. Die südlichen Räumlichkeiten werden theils zur Aufhängung von Kartons, die früher wegen Mangels von Platz überhaupt nicht hatten gesehen werden können, theils zur wechselnden Ausstellung von Kupferstichen verwendet. Die Gemälde selbst sind von dem Inspektor, Herrn G. Malß, in musterhafter Weise placirt worden. Nicht nur ist die bei einer auch wissenschaftlichen Zwecken dienenden Sammlung noth=

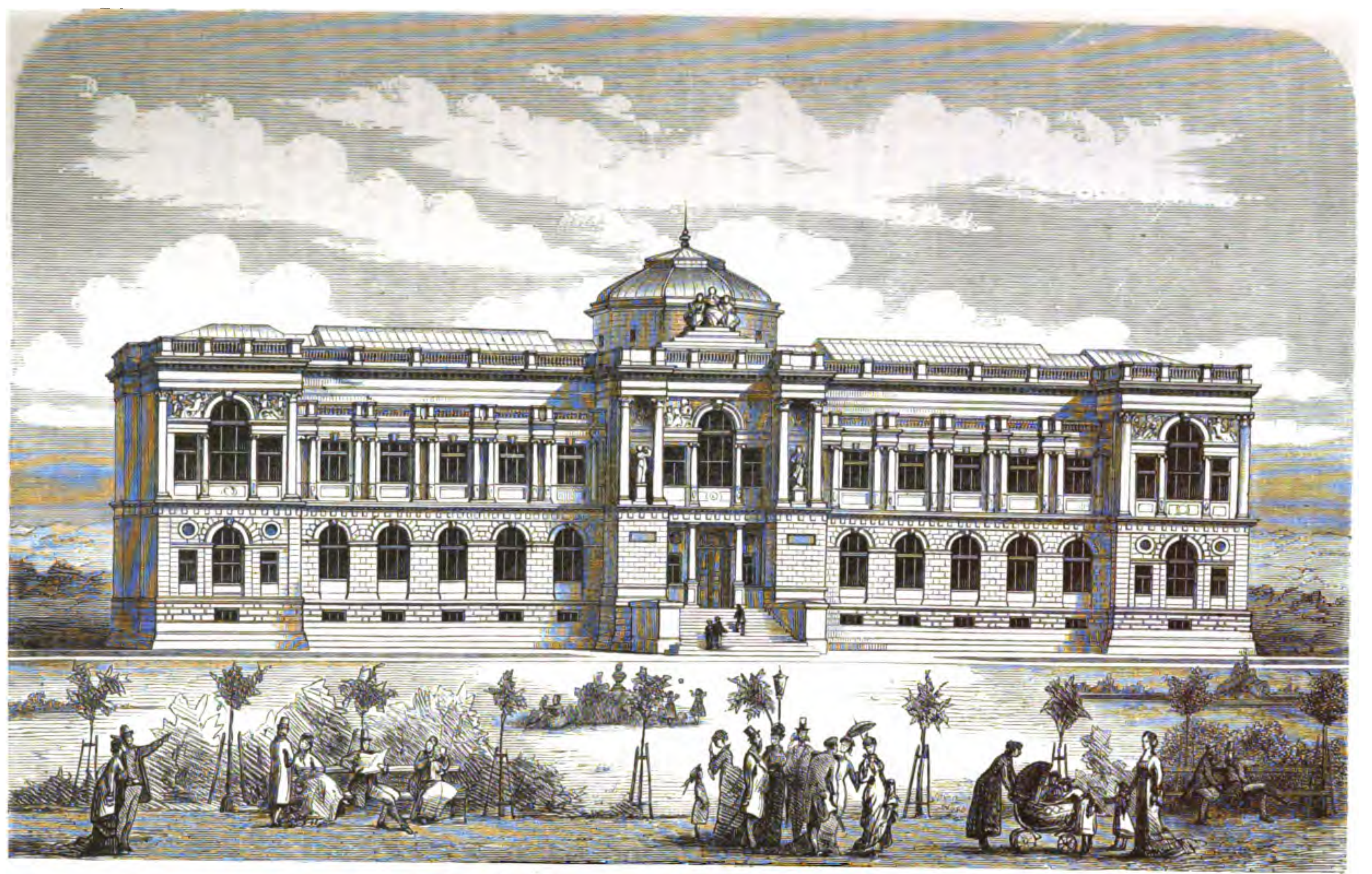
wendige historische Anordnung möglichst berücksichtigt, — es ist auch das viel Schwerere erzielt, innerhalb dieses Rahmens die einzelnen Bilder so zu hängen, daß eines das andere möglichst wenig schädigt. Dieß ganz zu erreichen, verbietet freilich die Grundbedingung einer Galerie, die eben in dem Zusammenhängen der Bilder besteht, und in welcher ein Bild nie den Eindruck macht, den es für sich und ohne nachbarliche Beeinträchtigung hervorbringen würde. Denn auch die manchmal eintretende Steigerung eines guten Eindrucks auf Kosten eines Nachbarn scheint uns der gerechten Würdigung Eintrag zu thun. Wäre es daher nicht vielleicht räthlich, einen besonderen Raum zu benutzen, um abwechselnd einzelne Bilder dort aufzustellen, sie so aller Gesellschaft zu entziehen und ihr eigentliches Selbst zur Geltung zu bringen? Es wäre dieß, da von den ganz großen Bildern selbstverständlich der Schwierigkeit wegen abzusehen wäre, eine leicht ausführbare Maßregel, welche zugleich das Interesse an der Sammlung fördern und den Reiz, sie zu besuchen, anstacheln würde. Und eine besondere Anstachelung kann unter den vorliegenden Verhältnissen durchaus nichts schaden. Ein weiterer Schritt in dieser Richtung wäre eine besondere Ausstellung aller Bilder desselben Meisters. Wenn damit eine gleichzeitige Ausstellung von Handzeichnungen dieses Künstlers, von Kupferstichen und Photographien nach seinen Werken verbunden würde, so ließe sich ein schöner Ueberblick über seine Thätigkeit gewinnen. Das dadurch erregte historische Interesse und der Hinweis über die eigene Sammlung hinaus wären Vortheile, die nicht gering zu schätzen sind und die den allseitig reger werdenden Bemühungen nach einem Verständniß der Kunstentwicklung nur zu Gute kommen können.

Wendet man sich links, so fällt durch die geöffneten Thüren hindurch der Blick auf den an der westlichen Schlußwand des zweiten, kleineren Saales hängenden Moretto, der durch die Umrahmung der Thüre grade vollständig und von aller Nachbarschaft abgeschlossen zu sehen ist. Erst jetzt, in dem größeren Raume, tritt die ganze Herrlichkeit dieses köstlichen Bildes, die plastische Fülle seiner Gestalten ebenso wie sein strahlendes Kolorit hervor; für solche Bilder, für welche das alte Haus nicht den genügenden Raum der Betrachtung bot, ist allerdings das neue Gebäude eine wesentliche Verbesserung.

Verfolgt man diese Richtung weiter, so gelangt man zuerst in den westlichen großen Saal, in welchem die reiche Sammlung unsrer trefflichen Niederländer ihren Platz gefunden hat, während der daran stoßende kleinere Saal, die Italiener und Spanier aufgenommen hat. Die Räume nach Norden zeigen zunächst die altniederländische und deutsche Schule, an welche sich dann längs der Nordseite des Gebäudes die Kabinette mit den kleineren Bildern anschließen, von welchen wir die der Niederländer sowie der Frankfurter Maler besonders hervorheben wollen. Eine Perle der niederländischen Abtheilung liegt den Lesern in der diesem Aufsatze beigegebenen Radirung J. Eissenhardt's nach A. v. d. Neer's Mondscheinlandschaft vor.

Rechts vom Aufgange befinden sich die Bilder der deutschen Maler unseres Jahrhunderts, unter ihnen der altbekannte Huß Lessing's. In dem daran stoßenden kleineren Saale nimmt die ganze östliche Wand das große Veit'sche Frescobild ein, jetzt auf Leinwand übertragen und von einem neuen geschmackvollen Rahmen umfaßt. Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß der feine Ton der Farben nicht mehr in seiner ursprünglichen Schönheit besteht, daß namentlich eine Verdunklung in den Gesichtern eingetreten ist, welche sehr zu beklagen ist. Nichtsdestoweniger ist es in hohem Grade erfreulich, das schöne Bild, eines der bedeutendsten Denkmale aus der Zeit der neuerwachenden deutschen Kunst, geborgen und der Sammlung erhalten zu sehen. Von einer „Ruine" ist es immerhin noch recht weit entfernt, und es giebt viele Bilder, welche in weit schlechterem Zustand eine Zierde und ein Stolz ihrer Sammlung sind. Nachdem einmal die Entscheidung für den Neubau gefallen und damit nur die Alternative gegeben war, entweder das Bild mit dem alten Hause in fremde Hände übergehen zu lassen oder es durch Uebertragung auf Leinwand der Sammlung möglichst zu erhalten, so ist es nicht zweifelhaft, daß dieser letztere Ausweg als der bessere anzuerkennen ist; der unzweifelhafte Schaden, welchen das Bild erfahren hat, ist immer noch der geringere Verlust.

In diesem oberen Stocke zeigt sich unsere Sammlung von ihrer Glanzseite, weshalb sie



Der Neubau des Städel'schen Instituts in Sachsenhausen.

hier meist schlechtweg „Bildergalerie“ genannt wird. Indeß schließt dieser Name eine Ungerechtigkeit in sich, da das sorgfältig gepflegte, sehr reichhaltige Kupferstichkabinet in seiner neuen Ordnung und Aufstellung in Verbindung mit trefflich eingerichteten Beschauungsräumen alle Beachtung verdient. Es befindet sich im Erdgeschoß im östlichen Flügel. Ihm gegenüber, in der westlichen Hälfte, birgt sich der schwächste Theil der ganzen Sammlung: die Plastik. Mit Ausnahme einer Madonna von Riemenschneider und eines Altarwerks von Andreoli ist sie nur durch Nachbildungen vertreten. Diese selbst aber sind weder zahlreich noch bieten sie einen Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung der Skulptur. Ein kleiner Schritt in dieser Richtung ist dadurch gethan, daß jetzt die Parthenonskulpturen (das Schönste freilich, die Gruppe der Thauschwestern, fehlt) in einem Raum vereinigt sind, ebenso die Werke der italienischen Renaissance und die der deutschen Meister jener Zeit, d. h. das Wenige, was von diesen Meistern vorhanden ist. Im großen Saal vereinigt sich aber gar Vielerlei, und von einer historischen Uebersicht ist keine Rede. Und wie vieles fehlt! Von ägyptischen, assyrischen Werken keine Spur, von archaischen und archaistischen griechischen Werken nichts! Und wie viele Richtungen der klassischen Zeit sind gar nicht vertreten! So ist, um an ein äußerliches Merkmal anzuknüpfen, nur eine männliche, aber nicht eine einzige weibliche Gewandstatue da. Gerade auf diesem Gebiete wäre es höchst wünschenswerth, wenn der Abschnitt im Leben des Städel'schen Instituts der glückliche Anfang einer erhöhten Fürsorge wäre, die ihre Rückwirkung auch auf die Kunstschule ausüben dürfte. Außer den technischen Fächern wird dort Mathematik gelehrt, sonst aber nicht ein einziges wissenschaftliches Fach, selbst nicht Kunstgeschichte, so daß dem Lernenden die Möglichkeit der Erlangung einer allgemeinen Bildung, ja selbst nur einer umfassenden, über den engen Rahmen der technischen Kenntniß in seinem speciellen Fach hinausgehenden kunstwissenschaftlichen Ausbildung abgeschnitten ist. Und ist ein bedeutender Künstler denkbar, ohne daß er ein gebildeter Mensch wäre, ohne daß er Kenntnisse besäße, die über sein Fach hinausgehen und für dieses doch so wichtig sind? Hier ist der Punkt, wo der Hebel eingesetzt werden muß, wenn unsere der Kunst sich widmende Jugend eine wirkliche allseitige Förderung erhalten soll.

Ein schlimmer Punkt bei der Aufstellung der plastischen Sammlung ist die Beleuchtung. Das Licht fällt in den Hauptsaal durch zwei Fensterreihen, eine nördliche und eine südliche. Es wird wohl nichts anders übrig bleiben, als den hübschen Eindruck des großen Saales zu opfern und eine oder zwei Wände zu spannen, etwa durch leicht entfernbare Vorhänge, damit der Hauptzweck des Saals, den plastischen Werken eine günstige Aufstellung zu geben, erreicht werde.

In diesem Saale fand die feierliche Eröffnung statt, zu welcher die Behörden, Vereine, Künstler und Kunstfreunde geladen waren. Es erfolgte darauf eine Wanderung durch die stattlichen Räume des neuen Hauses. Es war nicht zu verkennen, daß im Großen und Ganzen der Eindruck allseitig ein günstiger war; aber zu einer vollen Freude wollte es doch nicht kommen. Es schien vielmehr eine, ich möchte sagen, elegische Stimmung, ein Zug der Resignation durch die Versammlung zu gehen, und das wird wohl auch der Ausdruck für die herrschende Stimmung in Frankfurts Bürgerschaft sein: Jeder würde sich freuen, wenn die Sammlung noch am alten Platze wäre. Da sie es aber nicht mehr ist, so ist es doch erfreulich, daß sie eine würdige Stätte gefunden hat, in der ihre Bedeutung mehr zur Geltung kommt als im alten Hause, und das ist ein nicht gering anzuschlagender Trost. Nicht die unbedeutendste Seite eines so wichtigen Ereignisses liegt aber in der Berechtigung, Hoffnungen daran zu knüpfen, und diesen wünschen wir zum Heile des Institutes und zur Förderung der Ziele, die es in's Leben gerufen haben, von ganzem Herzen Erfüllung.

Veit Valentin.



Kunstliteratur.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von August Ortwein, Direktor der Gewerbeschule in Graz. Bd. I—III. Leipzig, E. A. Seemann. 1871—78. 4.

Von diesem hochverdienstlichen Werke, welches seit acht Jahren in einzelnen Heften (à 10 Blatt) erscheint, sind jetzt bereits hundert Hefte vollendet und ausgegeben. Es ziemt sich also wohl, einen Rückblick auf das darin bisher Geleistete zu werfen.

Es galt, mit dieser Publikation ein bis vor Kurzem noch wenig gekanntes und vielfach mißachtetes großes Gebiet der deutschen Kunst, welches die Forschung, die sich bis dahin vorzugsweise mit dem Mittelalter beschäftigt, viel zu sehr vernachlässigt hatte, zu verdienter Anerkennung zu bringen. Sie sollte auf den hohen Werth der in Deutschland im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert geschaffenen Werke aufmerksam machen, zur würdigen Erhaltung derselben anregen, sollte dem Gelehrten ein bequemes Material für kunsthistorische Studien, dem Künstler, Fabrikanten und Handwerker geistvoll erdachte und meist vortrefflich ausgeführte Muster und Motive für Anfertigung neuer kunstgewerblicher Gegenstände liefern.

Im Hinblick auf diese vorzugsweise praktischen Zwecke wurde für die Publikation zur Vervielfältigung der Original-Aufnahmen die Technik des autographischen Umdrucks gewählt, welche in Betreff der Feinheit der Zeichnung und Eleganz der Darstellung freilich Manches zu wünschen übrig läßt, in anderen Beziehungen aber erhebliche Vortheile bietet. Gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Werkes publicirte W. Lübke sein grundlegendes Werk über die deutsche Renaissance als fünften Band von Kugler's Geschichte der Baukunst.

Beide, einander vortrefflich ergänzenden, Publikationen fanden in den weitesten Kreisen ein dankbares Publikum, wurden viel gekauft und viel benutzt und haben schon jetzt, nach wenigen Jahren, da die größere Publikation noch nicht ganz vollendet ist,[1]) erfreuliche Früchte getragen. Was bei Beginn derselben erstrebt wurde, ist zum Theil erreicht.

Die deutsche Renaissance wird jetzt ihrem wahren Werthe nach entsprechend gewürdigt, für Zwecke der Kunst und Wissenschaft eifrig studirt und ist in der Kunst unserer Tage bereits zu neuem Leben erweckt.

Das ganze Werk ist in eine größere Anzahl selbständiger Abtheilungen zerlegt, deren jede die Denkmäler einer Stadt oder Landschaft enthält. Diese Abtheilungen werden von verschiedenen Autoren, unter der Gesammtredaktion Ortwein's,[2]) bearbeitet. Die Natur eines solchen Sammelwerkes bringt es mit sich, daß die einzelnen Abtheilungen nach Inhalt und Darstellung von sehr verschiedenem Werth sind. Nicht an allen Orten hat die Kunst Meisterwerke ersten Ranges hervorgebracht. Von dem in alter Zeit Geschaffenen ist oft nur

1) Einer kürzlich erfolgten Ankündigung zufolge soll sie mit dem 120. Hefte vorläufig ihren Abschluß finden.

2) In Folge andauernder Erkrankung des ursprünglichen Herausgebers ist zeitweise Professor A. Scheffers in Leipzig an dessen Stelle getreten.

noch ein kleiner Theil und nicht immer das Beste erhalten; und doch sind diese Werke für uns oft von großem Interesse. Zudem gehen die verschiedenen Autoren bei Auswahl der ihnen zur Verfügung stehenden Gegenstände nicht immer von gleichen Grundsätzen aus; auch ist ihre Geschicklichkeit in der Darstellung, besonders in der nicht allgemein gebräuchlichen Technik der Autographie, bei Weitem nicht die gleiche.

Von solchen Abtheilungen sind bis jetzt 24, nämlich Nürnberg und Köln mit je 10, Münster mit 6, Dresden mit 5, Rothenburg und Baden mit je 4, Luzern, Münden, Heidelberg und Hameln mit je 3, die übrigen mit je 1 oder 2 Heften vollendet oder vorläufig abgeschlossen, die anderen noch nicht vollendet. Von den letzteren sind 5 bis jetzt nur mit einem Hefte vertreten.

Die erste Abtheilung behandelt Nürnberg[1]) und ist von A. Ortwein selbst, zuletzt unter Mithülfe von D. Röhm, bearbeitet. Sie gehört ohne Zweifel zu den wichtigsten Abtheilungen des Werkes, wenn sie nicht geradezu die wichtigste ist, und sie erweist sich zugleich in künstlerischer Beziehung als am besten durchgeführt. Nürnberg ist eine derjenigen Städte, in welchen die Renaissance zuerst festen Fuß faßte, in welchen die ersten größeren Werke in dieser neuen Kunstweise „nach antikischer Art“ ausgeführt wurden. Freilich haben die Nürnberger Kunstwerke auch das Eigenthümliche, daß in ihnen die überlieferte gothische Kunst mit seltener Zähigkeit festgehalten wurde, so daß die Gothik daselbst eigentlich niemals aufgehört hat, lebendig zu sein. Gothische und Renaissance-Formen wurden bei demselben Gegenstande in ungezwungenster Weise unmittelbar neben einander angewendet. Das findet seine Begründung darin, daß man bei dem am Ende des fünfzehnten und am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts auf allen Gebieten der Kunst regen Streben nach möglichstem Reichthum der Formen die aus Italien überkommenen Kunstformen einfach nur als willkommene Bereicherung und Erweiterung des bekannten Formenkreises der Dekoration aufnahm, die Renaissance-Architektur also keineswegs als einen neuen, auf anderer Konstruktionsweise beruhenden Stil erkannt hat. Sie wurde anfangs auch nur von den Malern — und die Maler machten damals die meisten Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen — ohne rechtes Verständniß, als neumodisches Ornament auf gothischen Konstruktionsformen angewendet, von den Architekten aber, deren Kunst doch wesentlich auf der Konstruktion beruht, noch lange Zeit ignorirt. In der Architektur tritt die Renaissance selbständig wohl kaum vor dem Jahre 1530 auf.

Die künstlerische Darstellung der Abtheilung Nürnberg ist mit großer Sicherheit, durchaus korrekt und elegant ausgeführt, die Technik der Autographie ist hier mit wohl kaum noch zu übertreffender Vollendung gehandhabt. Einige Blätter der letzten Hefte, welche Ortwein aus Mangel an Zeit nicht selbst ausführen konnte, stehen hinter seinen eigenhändigen Arbeiten beträchtlich zurück.

Der Text ist nicht von gleichem Werthe wie die Tafeln; er hat den Zweck, die dargestellten Gegenstände in technisch-künstlerischer und historischer Beziehung zu erläutern, denselben ihre Stellung in der allgemeinen Kunstgeschichte anzuweisen. Das ist nicht immer erreicht.

In der Auswahl der dargestellten Gegenstände hat Ortwein kein bestimmtes System verfolgt, sondern hat sich dabei mehr oder weniger vom Zufall leiten lassen, hat die Gegenstände aufgenommen und publizirt, wie er sie gerade fand, oder der in Nürnberg sehr lebhafte Kunsthandel sie seiner Kenntniß zuführte. Außerdem wünschte er in jedem Hefte eine möglichst große Mannigfaltigkeit zu erzielen. Hier scheint geboten, das dort gelieferte Material in systematischer Form zu betrachten.

Dem Gebiete der reinen Architektur gehören zunächst mehrere Gebäude an, welche in allen ihren wesentlichen Theilen dargestellt sind, vor Allem der Rupprecht'sche Saalbau in der Hirschelgasse, ein Werk, welches wissenschaftlich durch das Datum seiner Entstehung (1534), künstlerisch durch den wirklich klassischen Adel seiner Verhältnisse und die Schönheit seiner

---

1) Auch in einer Separatausgabe erschienen.



zahlreichen Ornamente interessant und werthvoll ist. Er gehört zu den frühesten und zugleich allerbedeutendsten Werken der Deutschen Renaissance-Architektur. Nach den Resultaten meiner Untersuchungen ist es nicht unwahrscheinlich, daß der Bau ein, vielleicht nach der Skizze eines italienischen Architekten ausgeführtes, Werk des Sebald Beck ist, eines hochbegabten, in allen Zweigen der Technik bewanderten Künstlers, von welchem Neudörfer sagt, daß er „ein guter Bildhauer, Steinmetz und Architekt" gewesen, der „seine Kunst aus Welschland gebracht." Die Ornamente an den Thüren dieses Saalbaues haben die größte Aehnlichkeit mit denjenigen auf den von Sebald Beck gefertigten steinernen Pfeilern, welche von dem Messinggitter des Peter Vischer im großen Saale des Rathhauses noch übrig geblieben sind. — Daran schließt sich eine Darstellung des weniger architektonisch als malerisch bedeutenden, bekannten Petersen'schen Hauses vom Jahre 1590 am Paniers-Platze, von welchem auch Grundrisse, eine perspektivische Ansicht des Hausflurs und mehrere Details (Thüreinfassungen und Thürbeschläge) gegeben sind. Eine sehr ausführliche Darstellung hat dann mit Recht das Peller'sche Haus, ein Prachtbau ersten Ranges, erfahren. Diese Aufnahmen nehmen fast zwei Hefte (Nr. 15 und 21 der ganzen Folge) ein. Grundrisse, Querschnitte, die Façade, Details von Bildhauer-, Schreiner- und Schlosser-Arbeiten gestatten uns den Einblick in die verschiedenartigsten, mit verschwenderischem Reichthum ausgeführten Arbeiten aller Art, welche stets mit der größten Solidität in den besten Materialien gearbeitet sind. Angeschlossen ist die Darstellung eines Prachtbettes, jetzt im Germanischen Museum, ursprünglich aber doch wohl in das Peller'sche Haus gehörend. Welcher Künstler der Autor des Hauses ist, hat sich bis jetzt noch nicht ermitteln lassen. Erbaut wurde es im Jahre 1605 von Martin Peller († 1629), dem Schwiegersohn des reichen, in Nürnberg ansässigen venetianischen Kaufmanns Bartholomeo Viatis († 1624). Auf Taf. 22 ist sodann noch der Giebel eines Hauses in der Karlsstraße dargestellt, welcher wesentlich einfacher als der des Peller'schen Hauses, aber nach demselben Prinzip komponirt ist. Mehr untergeordneten Werthes ist das eine Haus in der Tucherstraße, dessen Darstellung jedoch sehr willkommen ist, weil es für die Nürnberger Bürgerhäuser charakteristisch ist und ähnliche Häuser noch in großer Zahl erhalten sind. Interessant an demselben sind besonders der Treppen-Thurm im Hofe und die ornamental reich ausgebildeten Arkaden von Holz, welche den Hof ganz oder theilweise umgeben und die Kommunikation mit den Räumen des Hinterhauses vermitteln. Der Hof, von sehr malerischer Gesammtwirkung, ist (Taf. 13) perspektivisch dargestellt. — Als charakteristisches Beispiel für die ursprünglich durch Graben und Thürme befestigten Landhäuser der Patrizier — die alte Befestigung ist an dem ähnlichen Hause Lichtenhof noch wohl erhalten — giebt Ortwein auf Taf. 81 und 82 auch zwei Ansichten des ebenfalls von Martin Peller erbauten Schlößchens Schoppershof. Weil dasselbe keine architektonischen Details besitzt, nur durch seine interessante Anordnung und guten Verhältnisse wirkt, ist dafür mit Recht die perspektivische Darstellung gewählt worden. Von dem in echt italienischem Renaissance-Stil ausgeführten imposanten Rathhause, einem Bau aus den Jahren 1613—19, sind nur die Façade, ein Portal derselben und einige Einzelheiten aus dem Innern (ein Kamin und ein Portal) gegeben. Von sonstigen architektonischen Einzelheiten sind Taf. 23 einige Schlotköpfe von interessanter Ausbildung, Taf. 70 einer der in Nürnberg oft vorkommenden zierlichen Dacherker und einiges Andere dargestellt. Von Gegenständen der inneren Ausstattung erhalten wir die Wände des großen Saales des Rupprecht'schen Hauses, der Wandvertäfelung im Pellerschen Hause, die unterdeß nach Paris verkaufte und im Jahre 1871 dort angeblich verbrannte Vertäfelung des Heubeck'schen Hauses, die Vertäfelung des v. Bibra'schen Hauses und eine jetzt auf dem Boden des Rathhauses deponirte Vertäfelung aus einem Hause in der Burgstraße. Solche Vertäfelungen aus allen Perioden der Renaissance und in allen Stilverschiedenheiten derselben sind in Nürnberg z. Z. noch in beträchtlicher Anzahl, zum Theil von großer Schönheit, erhalten; doch wird ihre Zahl mit jedem Jahre geringer, da bei dem modernen Umbau der alten Patrizierhäuser diese Vertäfelungen als „unpraktisch" daraus meist entfernt und an fremde Kunstfreunde verkauft werden, welche sie mit Vorliebe zur Dekoration künstlerisch ausgestatteter Wohnungen wieder verwenden. Zu den hölzernen Wandvertäfelungen gehören auch die kassettirten Plafonds, von denen Taf. 37 ein besonders inter-

essanter dargestellt ist. Auch Oefen und Ofenkacheln, darin Nürnberg in alter Zeit ganz Vorzügliches und Mustergiltiges geleistet hat, — in neuerer Zeit werden an vielen Orten neue Oefen nach alten Nürnberger Modellen gearbeitet, — hat Ortwein in ziemlicher Anzahl dargestellt. Die Schlosserarbeiten dagegen, welche im alten Nürnberg meist Arbeiten allerersten Ranges sind, künstlerisch sehr bedeutend und technisch hoch vollendet, hat Ortwein in auffallender Weise vernachlässigt. Es wäre von solchen Arbeiten noch viel Schönes und für das moderne Handwerk Mustergiltiges nachzutragen. Von den zahlreichen öffentlichen und privaten Brunnen Nürnbergs hat Ortwein einige der interessantesten gegeben; darunter ist besonders ausgezeichnet der zierliche Bronce-Brunnen im Hofe des Rathhauses, ein Werk des berühmten Nürnberger Erzgießers Pancraz Labenwolf. Unter den dargestellten Möbeln sind einige Schränke, ein Waschschränkchen, eine Truhe und einige malerisch sehr wirksame Hängeleuchter besonders hervorzuheben. Große Aufmerksamkeit hat Ortwein mit vollem Rechte den Nürnberger Silber-Arbeiten, besonders den Ehrenpokalen, gewidmet, und hat bei der Darstellung derselben eine hohe Meisterschaft in der Behandlung der Autographie bewiesen. Hervorzuheben sind zwei große Pokale im Besitz des deutschen Kaisers, Taf. 65—66 und 98—100, über welche ich einen Aufsatz in der besonderen Beilage Nr. 33 zum „Deutschen Reichs-Anzeiger" vom Jahre 1877 publicirt habe. Dazu gehört auch der schöne, in hoher Vollendung durchgebildete silberne, vergoldete Beschlag, eine Arbeit des Hans Kellner vom Jahre 1598 auf dem Deckel des Tucher'schen Geschlechterbuches. Von den kirchlichen Gegenständen sind der in seiner Komposition sehr interessante Altar in der St. Rochus-Kapelle vom Jahre 1520, welcher bei gothischer Anordnung schöne Detailformen im Stil der frühesten deutschen Renaissance zeigt — er ist höchst wahrscheinlich nach einer Zeichnung von A. Dürer ausgeführt — und einige Bronce-Epitaphien von Nürnberger Kirchhöfen gegeben.

Außerdem gehören zur Abtheilung Nürnberg noch mancherlei Gegenstände, welche jetzt weithin zerstreut sind und zum großen Theil erst gesucht werden müßten, so z. B. die auf Taf. 7 der Abtheilung Hannover und Taf. 18 der Abtheilung Wertheim abgebildeten silbernen Becher und die Taf. 28—30 der Abtheilung Augsburg dargestellte silberne Schüssel mit Kanne, eine Arbeit des berühmten Zinngießers Caspar Endterlein.

Doch ist mit dem, was auf diesen 100 Blatt gegeben ist, der Reichthum Nürnbergs an historisch und künstlerisch werthvollen und mustergiltigen Dingen noch keineswegs erschöpft. Es gibt daselbst außerdem noch eine große Anzahl Schmiedearbeiten, Silberarbeiten, Oefen, Thongefäße, Möbel ꝛc. ꝛc. und Façaden-Erker, Bautheile aller Art, welche der Aufnahme und Publikation an dieser Stelle in hohem Grade werth sind. Auch von den Arbeiten der Peter Vischer'schen Werkstatt ist nichts gegeben. Eine Fortsetzung dieser Abtheilung wäre daher sehr erwünscht.

Die nächst Nürnberg auf dem Gebiete alter Kunst wichtigste Stadt Süddeutschlands ist Augsburg, berühmt wegen seiner Brunnen und seines großartigen Rathhauses, welches gleichzeitig mit dem Nürnberger Rathhause erbaut wurde. Ein Werk über die Denkmäler der Renaissance dieser Stadt wird also vorzugsweise seine Aufmerksamkeit diesen beiden Dingen zuzuwenden haben. Und in der That geben die bis jetzt erschienenen, von dem Stadtbaurath Leybold bearbeiteten vier Hefte uns eine Anschauung von dem Rathhause und seinen einzelnen Theilen, besonders der dekorativen Ausstattung, den Plafonds, Wandvertäfelungen, Oefen und Schlosserarbeiten der sogenannten Fürstenzimmer. Von den Brunnen ist vorerst nur der Augustus-Brunnen erschienen. Außerdem enthalten diese Hefte einige sehr schöne Eisenarbeiten, theils in Kirchen-, theils im Privatbesitz, einen Plafond aus dem Schlosse Kirchheim, einen Thürklopfer aus Bronce und einen Altar und das Chorgestühl in der Kirche St. Ulrich. Von den berühmten Augsburger Gitter-Arbeiten ist bis jetzt nichts gegeben.

An Augsburg schließt sich zunächst die ehemalige freie Reichsstadt Rothenburg a. d. Tauber, wegen ihrer schönen Lage sehr bekannt und in der neuesten Zeit viel besucht. Und in der That schließt diese Stadt wegen ihrer malerischen Prospekte im Inneren und Aeußeren und ihrer einzelnen Kunstwerke an Nürnberg würdig sich an, wenn das Einzelne auch nicht mit solcher künstlerischen Vollendung durchgebildet ist, wie in Nürnberg. Die vier Hefte, welche

dieser Stadt gewidmet und von dem Zeichenlehrer Georg Graef bearbeitet sind, geben eine wohl erschöpfende Darstellung alles dessen, was von interessanten Gegenständen der Renaissance in Rothenburg noch vorhanden ist. Es ist freilich nur noch ein kleiner Rest von dem, was Rothenburg früher besaß. Diese Stadt ist eben, wie die meisten anderen Mittelpunkte alter Kunstthätigkeit, von Liebhabern und Händlern so stark geplündert worden, daß sie jetzt eigentlich nur noch besitzt, was nicht fortgeführt werden konnte. Graef hat in sicherer guter Art der Zeichnung das Rathhaus, einige Privathäuser, einen öffentlichen Brunnen, einige Portale und Erker, dann Möbel, vortreffliche Schmiedearbeiten, Oefen u. A. zur Anschauung gebracht. — Es wäre sehr zu wünschen, daß derselbe Verfasser an diese die Denkmäler der Renaissance behandelnden vier Hefte noch einige weitere schließen möchte, welche die in Rothenburg vorhandenen Denkmäler der gothischen Kunst in gleicher Weise darstellen. Wir hätten dann eine erschöpfende Monographie über Rothenburg, diese Stadt, welche jetzt in den weitesten Kreisen des lebhaftesten Interesse's sich erfreut.

An Rothenburg schließen sich zunächst zwei Hefte, welche das benachbarte Wertheim behandeln und von demselben Verfasser bearbeitet sind. Sie stellen die schönsten Grabmäler in und an der Kirche, einige Einzelheiten vom Schlosse, einen Schrank u. A. dar.

Ueber die Schätze der ehemaligen Reichsstadt Ulm sind bisher drei von Leopold Theyer bearbeitete und mit Beiträgen von J. Cades ausgestattete Hefte erschienen, welche Thüren und Plafonds aus einem dortigen Patrizierhause, dem Ehinger Hofe, sowie Ansichten und Details aus dem Cameralamt, der Dreifaltigkeitskirche und dem Münster enthalten. Die Aufnahme eines der prächtigen Seitenportale des letzteren liegt diesem Aufsatz als Probe bei.

Von München ist erst ein Heft erschienen, welches Einzelheiten von der Residenz und einige Möbel im National-Museum enthält. Bei dem großen Reichthum dieser Stadt an Arbeiten aus der Zeit der Renaissance und dem hohen Werthe derselben wäre eine baldige Fortsetzung dieser Publikation ganz besonders erwünscht.

Landshut ist mit sechs ebenfalls von G. Graef bearbeiteten Heften abgeschlossen, welche Einzelheiten, Thüren, Plafonds, Oefen, Kamine, ornamentale Malereien, sowie Aehnliches auf der Trausnitz, in der sogenannten Neuen Residenz, u. A. enthalten.

Das weltbekannte Schloß Heidelberg ist von J. Eßwein in drei Heften ziemlich eingehend dargestellt.

Das benachbarte Baden-Baden ist von Leopold Gmelin in vier Heften erschöpfend behandelt, indem das Schloß, der reizende sogenannte Dagoberts-Thurm, im Ganzen und in ihren interessanten Einzelnheiten dargestellt sind.

Von Mainz sind bisher zwei Hefte, bearbeitet von Ohaus, erschienen. Dieselben enthalten einige Grabmäler von Bischöfen und Domherren im Dom, die herrlichen Chorstühle, jetzt in einer Kapelle des Doms, Einzelheiten von Privathäusern, einen Schrank, den bekannten interessanten Marktbrunnen u. A.

Unter den norddeutschen Städten nimmt Köln mit seiner nächsten Umgebung die erste Stelle ein. Es ist in zehn Heften, bearbeitet von G. Heuser, bereits abgeschlossen. Die Kölnische Renaissance trägt einen wesentlich anderen Charakter als ihre süddeutsche Schwester; sie schließt sich schon mehr an die holländische Kunstweise an. Dargestellt sind einige Möbel aus der Kirche St. Columba, einige Schränke profanen Gebrauchs im Museum, einige Glasgemälde daselbst, ein Grabmal, ein Haus-Altar, eine Orgel, mehrere Kamine, verschiedene Steingutkrüge, ein Sakramentshäuschen, eiserne Gitter, mehrere Privathäuser, Treppengeländer, das interessante Taufbecken in St. Marien auf dem Capitol u. A. Besondere Sorgfalt ist mit vollem Recht auf die berühmte Vorhalle des Rathhauses verwendet. An Arbeiten des Renaissance-Stils im Dom ist ein Kußtäfelchen, ein kleiner Altar aus vergoldeter Bronce, ein Epitaph, ein Grabmal u. A. dargestellt. Auch sind mancherlei Gegenstände, Schränke, Tische, Krüge, silberne Gefäße, Glasgemälde, zum Theil freilich nicht Kölner Ursprungs, dargestellt, welche die kunstgewerbliche Ausstellung zu Köln im Jahre 1876 schmückten. Erwünscht wäre eine größere Anzahl von Schränken und Krügen gewesen; die mannigfaltigen Formen derselben sind von großem Interesse.

Die Denkmäler der Renaissance in Dresden haben Naumann, Dreher und Möckel in fünf Heften dargestellt. Das Schloß mit seinem reichen Ornamentenschmuck an Portalen, Giebeln, Plafonds 2c., mit seinen eisernen Thüren und broncenen Säulen ist sehr eingehend behandelt. Ferner Privathäuser mit ihren Erkern und Hausthüren, letztere in der für Sachsen charakteristischen Form mit Nischen zu beiden Seiten, mehrere Grabmäler, dann einige sehr schöne Stühle und eiserne Geräthschaften im historischen Museum u. A.

Die beiden Zwickau behandelnden Hefte enthalten mehrere schöne Kanzeln und ein Taufbecken, ein Rathsherrengestühl, mehrere Privathäuser und deren Details, einige Kronleuchter aus Messing und verschiedene Schmiedearbeiten.

Die beiden der Stadt Brieg gewidmeten Hefte enthalten eine eingehende Darstellung des ornamental sehr reich ausgebildeten ehemaligen Piasten-Schlosses, des Rathhauses, einiger Privathäuser und einige sehr schöne Eisengitter.

Die drei Hefte mit Darstellungen aus Braunschweig enthalten Aufnahmen des Neustädtischen Rathhauses, des Gewandhauses und einiger Privathäuser. Besondere Aufmerksamkeit ist mit vollem Rechte dem Holzbau gewidmet.

Aus Hannover sind zwei Hefte mit Privathäusern und deren Einzelheiten, Grabmäler, zwei Schränke, von denen einer Kölner Arbeit ist und eigentlich nicht in diese Abtheilung gehört, eiserne Gitter und ein silberner Pokal dargestellt.

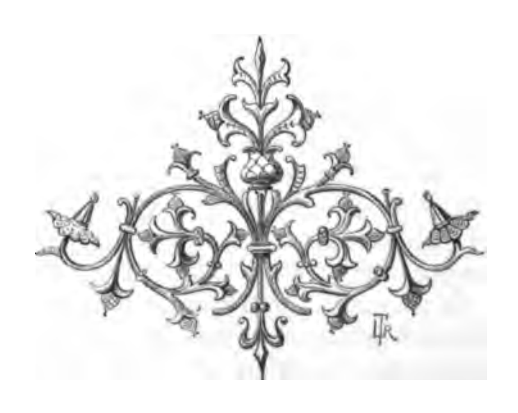
Die beiden Hefte Münden geben Darstellungen des Schlosses, des Rathhauses und einiger Privathäuser, auch einiger Grabmäler und eines Kronleuchters aus Messing.

Münster ist in sechs Heften dargestellt. Sie enthalten eine große Anzahl Privathäuser mit ihren Details und innerem Ausbau (Plafonds, Wendeltreppen), dann Möbel (Bettstellen und Schränke), ferner ein Kirchenportal, einen Altar, Chorstühle und auch Einzelheiten der Stadtbefestigung, ein Gebiet der Architektur, welches in den anderen Abtheilungen gänzlich vernachlässigt worden ist.

Zum Schluß wären noch einige Städte der deutschen Schweiz (Basel, Zürich, Luzern) zu erwähnen, welche gerade eine Anzahl der schönsten und interessantesten Beispiele von Gegenständen der inneren Ausstattung aufzuweisen haben.

Trotz dieses großen, hier nur skizzenhaft angedeuteten Reichthums von bereits gebotenen Gegenständen der mannigfachsten Art aus allen Theilen Deutschlands vermissen wir doch noch schmerzlich die Vertretung einiger der interessantesten und an betreffenden Denkmälern reichsten Städte, wie Danzig, Frankfurt, Lübeck 2c. Möge darauf in den noch folgenden Heften die gebührende Rücksicht genommen werden!

R. Bergau.







BACCHANTIN

[illegible]





Bakchantin.

Marmorfigur des Berliner Museums.

Mit Illustrationen.



Satyr, das Krupezion tretend.
Marmorrelief der Sammlung Modena in Wien.

Wiederholt ist in diesen Blättern und mit rühmender Anerkennung des großen Aufschwunges gedacht worden, welchen die Verwaltung des Berliner Museums im Laufe der letzten Jahre genommen hat. Höchst erfreulicher Weise ist er auch den Antikenabtheilungen des Museums zu Gute gekommen. Ihr jüngster Zuwachs, so weit er bis jetzt zu übersehen ist, läßt sich freilich mit den glänzenden Bereicherungen des Münzkabinets, der Gemäldegalerie, der Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen noch nicht in eine Linie stellen, da ja Erwerbungen von Antiken mit immer größeren Schwierigkeiten verbunden und auf außerordentliche Gelegenheiten angewiesen sind. Aber an allerhand vortheilhaft zusammenwirkenden Bemühungen, an vielfachen günstigen Ergebnissen hat es auch in diesem Theile der großen Anstalt, welcher die Entwickelung des deutschen Reiches neue Bahnen und höhere Ziele anweist, keineswegs gefehlt. Eine schöne Marmorstatue namentlich, welche vom Bildhauer Spieß in Rom im Frühling 1874 erworben wurde, zählt ohne Frage zu den besten Stücken der ganzen Sammlung. Ihr künstlerischer Werth würde sicherlich schon längst allgemeiner bekannt sein, wenn sie nicht seit ihrer Ankunft aus dem Süden einem unerwartet langen Acclimatisationsprozeß in den Magazinen des Museums unterlegen wäre und erst vor Kurzem, in einem Parterresaale des alten Museums, schickliche Aufstellung gefunden hätte. Eine wohlgelungene Radirung dieses Heftes, die sie zum ersten Male reproducirt und die an diesem Orte nicht mehr als einiger thatsächlicher Notizen zur Erläuterung bedarf, wird ihr nun um so rascher das Interesse weiterer Kreise sichern. Das Blatt, nach einem

aus Rom stammenden Gipsabgusse der Statue gezeichnet, ist eine treffliche Erstlingsarbeit L. Michalek's, eines jungen Künstlers der Wiener Akademie, der seine erste Ausbildung der Schule Professor Griepenkerl's dankt und sich gegenwärtig im Atelier L. Jacoby's ausschließlich dem Fache des Kupferstiches widmet.

Die Figur ist etwas unter Lebensgröße gearbeitet und mißt gegenwärtig 1,21 Meter in der Höhe. Als sie zum Vorschein kam, war sie, von ihrem sonstigen fragmentarischen Zustande abgesehen, gespalten quer durch den untern Stamm und oberhalb des Knöchels durch den rechten Fuß, der außerdem in der Beuge der Zehen gebrochen war; von der Plinthe fehlte der größte vordere Theil. Diese Stücke sind dann in Rom, wohl im Atelier des Bildhauers Spieß, so wie man jetzt sieht zusammengefügt und die Plinthe ergänzt worden: im Wesentlichen richtig, namentlich was die überlehnende Haltung der Gestalt betrifft, die sich so durch die intakte Unterfläche des hinreichend groß erhaltenen Plinthenstücks ergab. Diese erste Ergänzung, die nur die Figur standfähig machen sollte, ist später in Berlin durch Bildhauer Eduard Lürssen geschickt vervollständigt worden, indem die Figur hier einen neuen linken Fuß, ein Stück der rechten Schulter sowie den sicher zugehörigen, wenn auch nicht unmittelbar anschließenden, linken Oberarm wieder angesetzt erhielt, wobei auch der ursprüngliche Lauf der Gewandfalten über dem Leibe und den Schenkeln, der in dem Gypsabguß (und danach auch in der Radirung) durch manche ausgebrochene Stellen etwas beeinträchtigt ist, sorgsam wiederhergestellt wurde. Weiter zu gehen mit dem Versuche einer Ergänzung, scheint vorderhand aufgegeben zu sein, und für das Original gewiß mit Recht. Am ehesten ausführbar und vortheilhaft wäre er noch gewesen für die verstoßenen Enden des Gewandbausches über der rechten Hüfte und des Gewandzipfels oberhalb des Stammes, deren gegenwärtiger zufälliger Kontur in allerhand Zacken und Rissen unmöglich ruhig wirken kann.

Wuchs und Bau der Figur ist noch zarter und jugendlicher, als die Radirung zu vollem Ausdruck bringt. Es ist eine überaus geschmeidige, knospenhaft frische Gestalt, die mit allen Reizen natürlichster Anmuth sich bewegt und, wie im Genuß des eigenen Daseins, einen Ausdruck von Lebensfreude vergegenwärtigt, der uns in den ersten Stadien der Jugend am meisten entzückt. Das lose nur um die eine Schulter geschlungene Gewand, das sich zu dem graziösen Fluß der Glieder wie eine Begleitung zur Melodie verhält und dessen auseinanderschlagende Enden Theile des Rückens enthüllen, der leichte tanzende Schritt, die nachlässig locker am rechten Fuß hängende Sandale, das selige Biegen und Rückwärtsneigen des Körpers verrathen die Bakchantin. Es ist eine Mänade, ihrem Lebensalter nach etwa dem Bilde ähnlich, das dem Dichter der Bakchen vorschwebt, wenn er sie in volksthümlicher Kraft der Sprache einem jungen Füllen vergleicht, das sich in lustigen Sprüngen auf der Weide tummelt. Gewiß nicht die Tänzerin eines Gelages oder irgend einer festlichen Lustbarkeit, sondern die ideale Gestalt einer Dienerin des wundererregenden Gottes, wie sie, tiefer und freier als alle schönen Anlässe des südlichen Lebens, die Gestaltungskraft des Künstlers anregend, im Glauben des Volks und der Phantasie der Dichter lebte. Wie immer in den schönsten Beispielen aus der unendlichen Fülle bakchischer Denkmäler, kam sicher auch hier der ideelle, ich möchte sagen visionäre Charakter der Mänade, welcher den natürlichen Anforderungen der darstellenden Kunst, namentlich der Plastik, so willkommen entgegenkam, vor Allem zur Geltung.

Mit dem Kopfe und den Armen fehlt der Bewegung leider die letzte Deutlichkeit, wie dem schönen Zusammenspiel der Formen der Abschluß und die Krone in dem Ausdruck des Gesichts. Für die Haltung der Arme bleibt man auf Vermuthungen angewiesen. Aber unter allen Vorstellungen, welche hundertfache Analogieen ähnlicher, doch so weit ich sehe, nie vollkommen übereinstimmender Figuren der alten Kunst hervorrufen, ist wohl die natürlichste die, daß die schöne Tänzerin sich selbst Musik macht. Das Register der eigenthümlich bakchischen Musikinstrumente ist kein großes. Es beschränkt sich, um Alles aufzuzählen, auf verschiedene Formen der Flöte, auf Handklappern, Schall-



Becken schlagende Bakchantin. Marmorrelief der Sammlung Modena in Wien.

becken, das Tamburin, die ländliche Rohrpfeife, die Syrinx, welche Pan bevorzugt, und die selten vorkommende bäuerische Fußklapper (Krupezion), welche in dem beigegebenen Bilde eines Reliefffragmentes der Sammlung Modena in Wien ein sitzender Satyr mit dem Fuße tritt. Wie Haltung und Gebrauch dieser Instrumente nach Situation, Geschlecht und Alter der Bakchanten überhaupt typisch ist, so lassen sich nur einige derselben für eine Mänade voraussetzen. Da Cymbeln bereits an dem Baumstamme, der den Stand der Figur sichert, angebracht sind, könnten nur Handklappern, Doppelflöten oder ein Tamburin in Frage kommen. Dabei wäre für eine Restauration maaßgebend, daß der linke Arm nach der Muskulatur seiner obern Theile gestreckt sein muß oder nur sehr wenig im Ellenbogen gebeugt gewesen sein kann, und daß an der linken Brust der

Rest einer aufrecht stehenden cylindrischen, jetzt aber abgebrochenen Verbindungsstütze erhalten ist. Die Richtigkeit einer bestimmten Vermuthung kann hier allein die künstlerische Probe einer wirklichen Ergänzung erweisen — ein Thema zu einer Preisaufgabe für eine akademische Bildhauerschule, wie es willkommener und nutzbringender nicht leicht zu denken wäre.

Wichtig wäre, über den Fundort der Statue etwas Näheres zu wissen; doch habe ich nur das Allgemeine in Erfahrung bringen können, daß sie von römischer Herkunft ist. Schwerlich ist sie aber in Rom selbst gearbeitet oder doch keinesfalls von anderer als griechischer Hand. Die Anlage aller Hauptformen ist mit großer Sicherheit ausgeführt, im Stil der besten Arbeiten des vierten Jahrhunderts, die überhaupt den Formenschatz der ganzen bakchischen Kunst des Alterthums beherrschen. Der Charakter der rechten Seite erinnert im Profil einigermaßen an eine Figur von der Nike-Balustrade der attischen Akropolis, ohne indessen die individuelle Frische und Feinheit dieser Arbeiten in den Details zu erreichen. Nach dem Gypsabguß kann man die Vorstellung eines griechischen Originals gewinnen. Der Eindruck des Marmors, der mir als eine feinkörnige parische Qualität bezeichnet wurde, reducirt diese Vorstellung etwas, vielleicht nur zufälliger Weise, da die Oberfläche überhaupt und namentlich auf der linken Seite der Gestalt nicht überall in ursprünglicher Reinheit erhalten zu sein scheint.

Otto Benndorf.



Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.

III.

Die Publikationen der Gesellschaft.



Bei der Gründung der Gesellschaft der Dilettanti waren fast alle Mitglieder junge Männer, erst kürzlich von ihrer italienischen Bildungsreise heimgekehrt. Es ist begreiflich, daß sie sich längere Zeit an den geselligen Freuden des Vereins genügen ließen und darüber fast vergaßen, daß er auch für ernstere Zwecke gestiftet worden war. Das Sammeln konnte wohl dem Einzelnen eine edle Beschäftigung gewähren, die Gesellschaft als Ganzes aber hatte daran keinen Theil, und die wenigen Anläufe in der Richtung auf eine Kunstakademie oder ein Kunstmuseum führten, wie wir sahen, nicht zum Ziele. Je mehr nun aber die Mitglieder heranreiften, zum großen Theil erprobt in den Kämpfen des öffentlichen Lebens oder in den Mühen verantwortlicher Staatsämter, desto lebhafter mußte sich bei ihnen das Bedürfniß herausstellen, daß von der Gesellschaft auch höhere Aufgaben ergriffen und gelöst würden. Hierzu bedurfte es der passenden Wahl solcher Aufgaben, der geeigneten ausführenden Kräfte und der nöthigen Geldmittel.

An letzteren fehlte es nicht. Die Gesellschaft war von Anfang an höchst erfinderisch gewesen, Mittel und Wege zur Vergrößerung ihres Vermögens zu entdecken. Auf eine Anzahl solcher Geldquellen haben wir bereits hingewiesen: die Ueberschüsse vom Gelde für die Mahlzeiten, die Strafgelder für unentschuldigtes Ausbleiben, das Gesichtsgeld u. s. w.. Die Spekulation bei dem Brückenbau in Westminster und der vortheilhafte Verkauf des erworbenen Bauplatzes trugen den Charakter außerordentlicher Einnahmen. Eine verunglückte Spekulation war das Ausleihen einer Summe von 250 Guineen an ein Mitglied der Gesellschaft; als dies nach fünfzig Jahren starb, war das Geld noch nicht abbezahlt, und man sah sich bald genöthigt, auf eine Beitreibung zu verzichten. Ein anderes Mitglied vermachte dem Verein 500 L. St. Besonders reichhaltig war die Liste der Strafgelder. Wer die Wahl zum Präsidenten oder zum Großmeister ablehnte, zahlte eine, beziehungsweise eine halbe Guinee; wer ein Mitglied vorgeschlagen hatte, das bei den nächsten sechs Versammlungen nicht erschien, drei Guineen; wer einen Antrag stellte, der keine Unterstützung fand, eine halbe Guinee u. s. w. Das Eintrittsgeld belief sich lange auf eine bis fünf Guineen, selten ward mehr gezahlt. Erst im Jahre 1824 ward es auf zwanzig Guineen erhöht, wofür allerdings dem neu eintretenden Mitgliede ein Exemplar aller noch vorhandenen Gesellschaftspublikationen zukam. Endlich bestand eine sehr ergie-

bige Einnahmequelle in der Verpflichtung jedes Mitgliedes, bei jeglicher Erhöhung seines regelmäßigen Einkommens ein halbes Procent der jährlichen Mehreinnahme einzuzahlen, oder sich ein für allemal mit einer Pauschsumme von 10 L. St. loszukaufen. Dreißig Jahre lang ist über diese Einkommensteuer ein Buch geführt worden, welches allerlei interessante Einblicke gewährt. So gewinnen wir die beruhigende Kunde, daß Lord Middlesex und Sir Francis Dashwood, deren starker Durst Hor. Walpole zu seinen unliebsamen Bemerkungen veranlaßte, bald in den Hafen der Ehe eingelaufen sind; der Eine hatte dabei eine jährliche Mehreinnahme von 4000 L. St. mit zwanzig, der Andere die seinige mit zehn Guineen zu versteuern. Lord Grosvenor begnügt sich mit einer Mitgift von 1000 L. St. und einer Steuer von 5 Guineen; bekanntlich ist seine Familie heutzutage von allen reichen die reichste. Minder ergiebig erweisen sich Erbschaften. Größere Steuerposten liefern dagegen Verleihungen von Aemtern. Lord Sandwich ging 1748 als außerordentlicher Gesandter zum Aachener Congreß und zahlte dafür die hohe Summe von 21 L. St.; die Ernennung eines Mitgliedes zum Marineminister bringt der Gesellschaft zehn bis elf Guineen ein. Ja selbst die Verleihung des Ehrenpostens eines Gerichtsherrn (Recorder) von Huntingdon oder von Godmanchester — mit dem ersteren war eine jährliche Einnahme von 2 L. St. verbunden — wird wohl mehr scherzhaft als gewissenhaft mit 2³/₄, beziehungsweise 3³/₄ Pence honorirt. Als der Herzog von Bedford den Hosenbandorden erhält, zahlt er 13 Sh. 4 P., der Herzog von Buccleuch für den schottischen Distelorden „16 Sh. 8 P. Schottisch", während die bloße Standeserhöhung ohne vermehrte Einnahme mehrfach mit einem Schmerzensgelde von 6 Pence gebüßt wird.

Unter solchen Umständen wuchs die Kasse der Gesellschaft rasch an. Im Jahre 1741 verfügte sie erst über das bescheidene Kapital von 47 L. 8 Sh. 8 P.; zwei Jahre später belief sich dieses bereits auf mehr als 321 L.; in den folgenden Jahren stieg es auf 382, 522, 602; im Jahre 1757 hatte es sich auf 1700, im Jahre 1764 auf mehr als 5000 L. St. gehoben. Alles was bis dahin auf wissenschaftliche Unternehmungen verwandt worden war, beschränkte sich auf 20 Guineen Subskription für Stuart's und Revett's Werk über Athen. Es stand ja jene Bestimmung im Wege, nach welcher der ganze Reservefonds für den Bau eines Gesellschaftshauses aufgespart und bei schwerer Strafe durchaus nicht anders verwandt werden sollte. Man meint aber den Kampf zweier Strömungen in der Gesellschaft zu verspüren. Die Einen wollten nur die gesellige Seite des Vereins pflegen und stützten sich dazu auf jenen Beschluß; die Anderen wünschten höhere Ziele zu fördern. Noch im Jahre 1761 fiel der Antrag auf Errichtung eines Museums von Gypsabgüssen um jener Bestimmung willen zu Boden. Erst in einem der nächstfolgenden Jahre ward neben dem Neubau als zweite mögliche Verwendung der aufgespeicherten Gelder die Entsendung geeigneter Personen in den Orient aufgestellt, „behufs Erforschung der Zustände jener Länder im Alterthum und Beobachtungen über ihre noch erhaltenen Monumente."

Dieser denkwürdige Beschluß, neben welchem die Bemühungen um ein Vereinshaus nur noch kurze Zeit fortbestanden, bezeichnet den Sieg der edleren Tendenzen; er ist die Grundlage für alle jene wichtigen Unternehmungen geworden, welche das Hauptverdienst der Gesellschaft ausmachen. Um ihn zu verstehen, muß man ein wenig zurückgreifen. Im Jahre 1751 hatte der bereits erwähnte Ministerresident in Venedig, Sir James Gray, zwei Männer zu Mitgliedern vorgeschlagen, welche nach längerem Aufenthalt in Rom nunmehr soeben eine Reise nach Athen angetreten hatten. Es waren der Maler James

Stuart und der Architekt Nicholas Revett. In Rom waren sie mit Brettingham und Hamilton befreundet gewesen, und dem lebhaften, in Plänen schwelgenden Sinn des Letzteren war der Gedanke einer wissenschaftlichen Erforschung Griechenlands entsprungen, dessen Ausführung er dann den beiden Freunden überließ. Ein vorläufiges Programm war ausgegeben worden und hatte die Zustimmung der Gesellschaft der Dilettanti erhalten Mehrere Jahre haben Stuart und Revett, zum Theil unter Fährlichkeiten, welche den Stoff zu novellistischer Behandlung geliefert haben, die Denkmäler Athens gemessen, aufgenommen, gezeichnet, wobei Revett die Architektur, Stuart die Skulptur zufiel. Ihren mühsamen Arbeiten verdankt die Welt die erste Anschauung griechischer Kunst, und zwar gleich in ihren edelsten Erzeugnissen, den Meisterwerken der Perikleischen Epoche. Aber ihre eigenen Mittel würden nicht gereicht haben, das langwierige Werk zu vollenden; das ward nur möglich durch die Freigiebigkeit einiger reisenden Kunstfreunde, unter denen James Dawkins die erste Stelle einnimmt, aber auch die Lords Charlemont und Malton (später Marquis von Rockingham) dankbare Erwähnung verdienen. Dawkins selbst und Robert Wood machten sich um die gleiche Zeit einen berühmten Namen durch ihre Erforschung der Ruinen von Palmyra; Charlemont hatte in seiner Begleitung den Zeichner Dalton, welchem wir ebenfalls für manches wichtige Blatt Dank wissen. Alle diese Männer, ganz erfüllt von den Eindrücken der griechischen Länder und ihrer Kunstschätze, kehrten in den fünfziger Jahren heim und traten der Gesellschaft der Dilettanti bei. Kein Wunder, wenn sie an den fröhlichen Gelagen derselben allein kein Genüge fanden. Wood ließ sein Prachtwerk über Palmyra erscheinen (1753), Stuart und Revett gaben den ersten Band ihrer „Alterthümer von Athen" heraus (1762), Lord Anson hatte schon früher seine Reise um die Welt beschrieben. Aus solcher Thätigkeit einzelner Mitglieder der Gesellschaft heraus entstand der Gedanke, mit den Mitteln der Gesellschaft eine Expedition auszurüsten, welche das von Stuart und Revett begonnene Werk weiter führen sollte. Es mochte dabei auch die Erwägung mitspielen, daß der allmählich etwas träge gewordene Stuart die Fortsetzung seines Werkes nur sehr lässig betrieb. Revett war darüber ungeduldig geworden und hatte ihm, um nicht für ewig an den zaudernden Genossen gebunden zu sein, seinen Antheil am Material käuflich abgetreten. Somit war für das athenische Werk wenig zu hoffen, Revett's energischere Kraft stand dagegen zur Verfügung.

Im März des Jahres 1764 ward der Antrag gestellt, eine Summe von höchstens 2000 L. St. für eine Expedition in die Levante zu bestimmen; in der Aprilversammlung ward er angenommen, und im Mai waren bereits die geeigneten Männer gefunden. Der gelehrte junge Oxforder Hellenist Richard Chandler, welcher durch die im vorigen Jahre erfolgte Prachtpublikation der Oxforder Antiken die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte, sollte die Leitung übernehmen, der bereits bewährte Nicholas Revett die architektonischen Aufnahmen besorgen; für die Zeichnung der Skulpturen ward ein trefflicher junger Künstler, William Pars, gewonnen, ein Mann, der an Talent und Genauigkeit Stuart weit übertraf. Wood als erfahrener Sachverständiger entwarf die Instruktionen; eine Kommission, deren Vorsitz Lord Charlemont führte und in welcher außer Stuart auch die Hauptwortführer der Gesellschaft saßen, redigirte sie. Als Reiseziel ward Smyrna nebst der in acht bis zehn Tagereisen erreichbaren Umgegend hingestellt. Die jährlichen Gesammtkosten veranschlagte man auf 800 L. St. Revett sollte ein Honorar von 100, Pars eines von 80 L. St. jährlich erhalten, Chandler scheint darauf verzichtet zu haben. Alle Aufnahmen, Zeichnungen, Tagebücher sollten Eigenthum der Gesellschaft werden.



Bereits im Juni 1764 ging die kleine Expedition unter Segel, um nach fast drittehalb Jahren (Nov. 1766) heimzukehren. Nach zwei Seiten hin war der Voranschlag überschritten. Die Kosten beliefen sich auf beinahe 2500 L. St.; ebenso waren aber auch die Reiseziele beträchtlich erweitert worden. Statt der näheren Umgebung Smyrna's hatten die Abgesandten die ganze Westküste Kleinasiens, von Troia bis nach Karien, und überdies nicht wenige Plätze im Binnenlande besucht; überdies hatten sie auf der Rückreise längere Zeit in Griechenland verweilt, in Athen äußerst werthvolle Nachträge zu Stuart's und Revett's früheren Arbeiten gesammelt, und endlich eine größere Anzahl peloponnesischer Oertlichkeiten zum erstenmale bereist. Somit durfte die Gesellschaft mit der Ausführung ihres Auftrages höchlich zufrieden sein; ein reiches neues Material war in ihren Besitz gelangt. Jetzt galt es, dasselbe zu verwerthen. Revett und Pars begaben sich ohne Verzug an's Werk, und bereits im Jahre 1769 konnte, mit einem weiteren Aufwande von beinahe 600 L. St., die erste Publikation der Gesellschaft erscheinen, der stattliche erste Band der „Alterthümer von Jonien." Drei bedeutende Tempelruinen ionischer Städte aus verschiedenen Epochen und die Reste des karischen Labranda bildeten den reichen Inhalt, von Chandler durch gelehrte Erläuterungen eingeleitet. Der Apollontempel bei Milet, ein historisch hochwichtiger Bau, war einst eines der glänzendsten Heiligthümer jener ganzen Küste gewesen; der Athenatempel zu Priene, von Alexander dem Großen gewidmet, galt als heiliger Mittelpunkt der ionischen Zwölfstadt; der Dionysostempel von Teos war das Hauptheiligthum jener wandernden Schauspielergilden, welche in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten die griechische Welt weit und breit durchzogen. Was die Expedition an Inschriften zum Vorschein gebracht hatte, erschien fünf Jahre später von Chandler in einem besonderen Werke herausgegeben und erklärt; in den nächsten beiden Jahren folgten die zwei Bände von Chandler's Reisebeschreibung. Alle diese Bücher waren den Dilettanti gewidmet, welche jeden Band des Reisewerkes mit 25 Guineen honorirten. Sämmtliche Publikationen trugen nicht wenig zum Ruhme der Gesellschaft bei.

Während Revett an dem zweiten Bande der ionischen Alterthümer thätig war, starb Stuart (1788). Dem zweiten Bande des athenischen Werkes fehlten noch einige Tafeln zur Vollendung, namentlich eine Bearbeitung der Propyläen. Hier trat nun die Gesellschaft ein. Nicht nur, daß sie die Lücken durch eine Anzahl von Aufnahmen und Zeichnungen von Revett und Pars, die sich in ihrem Besitze befanden, ergänzte, sondern sie übernahm auch die Stichkosten im Betrage von fast 250 L. St. So konnte der Band, der bereits die Jahreszahl 1787 trug, endlich im Jahre 1790 an's Licht treten. Der Herausgabe des dritten Bandes, welche der Architekt Willey Reveley besorgte (1794), blieb die Gesellschaft der Dilettanti fern. Dagegen erschien wenig später (1797) als erwünschteste Ergänzung der zweite Band von Revett's ionischen Alterthümern. Dem Titel nicht völlig entsprechend, betraf ein großer Theil der Tafeln Bauten des europäischen Griechenlands, die weltberühmten Ruinen zu Aegina, Sunion und Nemea und die spärlichen Reste des großen eleusinischen Mysterientempels. Nur die zweite Hälfte lieferte eine Nachlese zu den kleinasiatischen Bauwerken, zumeist in Jonien und Karien. Die Kosten der Publikation waren sehr hoch, sie beliefen sich auf mindestens das Vierfache der Kosten des ersten Bandes und kamen ungefähr den Ausgaben für die Expedition selbst gleich. Woran das lag, vermag ich nicht anzugeben, die Gesellschaft war aber in der glücklichen Lage, sich durch dergleichen Erwägungen nicht stören zu lassen, da im Jahre 1794, nachdem bereits mehr als die Hälfte jener Kosten bezahlt worden war, doch noch die stattliche Summe

von über 7700 L. St. im Reservefonds verblieb! Revett ward mit einem Exemplare der Gesellschaftspublikationen beschenkt. Die gesammten Originalzeichnungen von Revett und Pars übergab die Gesellschaft noch im gleichen Jahre zur Aufbewahrung dem Britischen Museum, in dessen Kupferstich-Kabinet sie seitdem sorgfältig behütet werden. Derselben öffentlichen Anstalt waren bereits früher die Inschriften und sonstigen Originale, welche die Gesellschaft besaß, überwiesen worden.

Der durch die Publikationen der Gesellschaft oder einzelner ihrer Mitglieder neu erschlossene Einblick in die Musterwerke des griechischen Baustiles mußte auch in der Praxis seinen Wiederhall finden. Namentlich waren es wiederum Einzelne unter den Dilettanti, welche dem „athenischen Stuart" oder Revett Bauten auftrugen, in denen die griechische Architektur eine Renaissance feiern sollte. Hierdurch ward der Widerspruch anderer Architekten gereizt. Der Erbauer von Somerset-House, der Ritter William Chambers, Generalinspektor der königlichen Bauten und besonderer Verehrer chinesischer Gartenanlagen, benutzte jede Gelegenheit, um sich gegen die drohende Invasion der griechischen Architektur und gegen ihre „Nachbeter" zu ereifern. Seine Angriffe gegen die angeblich unsolide Konstruktion der antiken Bauten und ihre schlechten Proportionen, seine Andeutung, daß dem Parthenon der Zusatz eines Thurmes wohlthun würde, und ähnliche Albernheiten verdienten kaum eine ernstliche Widerlegung. Wohl aber hätten gewisse Mitglieder der Gesellschaft die Warnung beherzigen sollen, wie übel es ist, seine Blicke von vorn herein gegen alles Neue zu verschließen.

Als der kostspielige zweite Band der „Alterthümer von Jonien" erschienen war, belief sich das Vermögen der Gesellschaft nichts desto weniger auf etwa 8—9000 L. St. Die Gedanken wandten sich somit ohne Verzug einem neuen Unternehmen zu, dessen Ausführung einer Publikationskommission übergeben ward, bestehend aus Sir Henry Englefield und den Herren Peachy, Windham, Townley und Payne Knight. Letztere Beiden bildeten damals die eigentliche Seele des Vereins. Der Leser erinnert sich, daß sie unter den Sammlern einen hervorragenden Platz einnahmen. Ihr Urtheil in antiquarischen und ästhetischen Dingen galt als unbestreitbar. Und doch bot es in beiden Beziehungen Blößen genug. In ihren antiquarischen Anschauungen waren sie ganz abhängig von den durch und durch ungesunden Träumereien des „Ritters" d'Hancarville, des Freundes und Berathers von Sir William Hamilton. In Townley's Hause hatte Hancarville sein Werk „Untersuchungen über Ursprung, Geist und Fortschritte der Künste in Griechenland" (1785) vollendet, einen ungenießbaren Mischmasch mystisch-symbolischer Offenbarungen und bodenloser Hypothesen, welcher Creuzer's „Symbolik" den Boden zu bereiten geeignet war. Diese Afterweisheit hatte Townley mit vollen Zügen eingesogen, sie hatte auch Knight angesteckt. Letzterer war ein eifriger Schriftsteller. Ein wüstes Buch über Priapos, welches durch seinen Inhalt starken Anstoß erregte, ein langweiliges Poem über die Landschaft, ein auf Grund Lucrezischer Anschauungen das Christenthum bekämpfendes Buch über „den Fortschritt der menschlichen Gesellschaft", alle diese literarischen Sünden, deren sonst jede einzeln genügt hätte, den Verfasser in der guten englischen Gesellschaft unmöglich zu machen, ihm wurden sie nicht angerechnet, sondern vergessen über seiner „Analyse der Grundsätze des Geschmacks" (1805). Als praktische Kunstkenner huldigten Townley und Knight sehr verschiedenen Grundsätzen. Jener erblickte alles Heil in den römischen Skulpturen, dieser hielt Größe und Schönheit für unvereinbar und schätzte ausschließlich

griechische Bronzen und Münzen. Den Dilettanti blieb es überlassen, sich aus solchen Widersprüchen herauszufinden.

Auf den Plan der neuen Publikation wirkte dieser Gegensatz indessen nicht störend ein. Es galt nämlich, von der privaten Thätigkeit der Dilettanti durch eine Auswahl der besten von ihnen gesammelten Kunstwerke vor dem größeren Publikum öffentlich Zeugniß abzulegen. Townley hatte die Marmorwerke auszusuchen, Knight die Bronzen. Selbstverständlich berücksichtigten sie am liebsten diejenigen Sammlungen, welche ihnen am vertrautesten waren, nämlich die eigenen. Jede dieser beiden Sammlungen steuerte dreiundzwanzig, alle übrigen zusammen nur sechzehn Stücke bei, darunter neun Antiken der Sammlung Egremont zu Petworth, und vier aus Lansdownehouse; war auch der Sammler selbst, Lord Lansdowne, kein Mitglied der Gesellschaft, so gehörte ihr doch der Erbe, der Graf von Wycombe, seit 1805 Marquis von Lansdowne, an. So mangelhaft nach dem Gesagten auch die Auswahl war, wenn es galt, die Menge englischer Antikensammlungen anschaulich zu machen, so stattlich war der Qualität nach diese Auslese von „Probestücken antiker Skulptur in Großbritannien". Sie dem Publikum würdig vorzuführen, wurden keine Mühen und Kosten gespart. Die Herstellung der fünfundsiebzig Kupferplatten durch die ausgezeichnetsten Stecher nahm etwa zehn Jahre in Anspruch und erforderte einen Aufwand von ungefähr 2300 L. St. Durch einen vortheilhaften Vertrag mit zwei Verlegern gelang es aber, die Platten für 2100 L. St. an diese zu verkaufen, welche auch den Druck der Tafeln und des Textes übernahmen, wogegen ihnen die Gesellschaft sechzig Exemplare zum Buchhändlerpreise (15 Guineen) abkaufte. Das Resultat dieser Abmachung war, daß die glänzende Publikation der Gesellschaft nur wenig über 1200 L. St. gekostet hatte, wofür jedes Mitglied derselben sein Exemplar erhielt. Die Einleitung, welche einen Ueberblick über die Entwickelung der alten Kunst gab, und die Erläuterungen zu den einzelnen Bildwerken hatte Payne Knight verfaßt. Die Erläuterungen sind kurz und gut, und auch die Einleitung, so viel Bedenkliches sie auch enthält, ist als Ganzes genommen wohl das Beste, was er geschrieben hat (1809).

Der klassische Dilettantismus in England wollte sich mit diesem Buche ein Denkmal setzen; daß es in gewisser Weise sein Grabstein werden sollte, ahnte er nicht. Während noch an den Tafeln gestochen ward, legte einmal Townley in einer Sitzung einen Brief Lord Elgin's vor, in welchem dieser Mittheilungen über seine bisherigen Unternehmungen in Athen machte (Febr. 1803). Der Brief ward der vorhin genannten Publikationskommission zum Bericht überwiesen, wir erfahren aber nicht, wie dieser ausgefallen ist. Es läßt sich leicht denken. Denn als Lord Elgin drei Jahre später aus französischer Gefangenschaft endlich heimkehrte und seine zerstreuten Schätze mühsam sammelte, um sie nun seinen Landsleuten vorzuführen, da fand er keinen erbitterteren und keinen blinderen Gegner als Payne Knight. Ehe dieser nur ein Stück von den Parthenonskulpturen gesehen, erklärte er, einem längst verjährten Irrthum Spon's folgend, die Giebelgruppen für römische Arbeiten aus der Zeit Hadrian's, und bei dieser Ansicht blieb er, ungewarnt durch Chambers' abschreckendes Beispiel, wohin blinder Eifer führen könne. Dem Weisel folgte blindlings der ganze Schwarm der Dilettanti; die starrköpfige Opposition, welche die Augen gegen die bisher ungeahnte Herrlichkeit verschloß und die verbannten Götter Griechenlands fanatisch verfolgte, während ringsum in den Künstlerkreisen das neue Licht seine Strahlen zu verbreiten begann, wurzelte vor allem in jener Gesellschaft, in der man gewohnt war, einen untrüglichen Kunstareopag zu erblicken, und deren Verfahren daher



bis in die höchsten Kreise hinauf nachwirkte. Ihren Ausdruck fand diese Anschauung in der Einleitung zu der letzten Publikation der Gesellschaft, welcher Knight eine Stelle einverleibte des Inhalts, daß die Friese und Metopen vom Parthenon bloße architektonische Skulpturen seien, ohne erheblichen Werth für die Erkenntniß von Phidias' Kunstcharakter, von Arbeitern ausgeführt, die selbst in einem viel weniger kunstsinnigen Zeitalter kaum zu den Künstlern gerechnet worden wären. Von den Giebelfiguren schwieg er diesmal. Fast ein Jahrzehnt dauerte dieser Kampf der Dilettanti gegen Lord Elgin und seine Kunstwerke, deren Schicksal dadurch erheblich gefährdet ward, ja deren Verlust für England dadurch beinahe herbeigeführt worden wäre (Paris und München traten als Bewerber auf), wenn nicht in letzter Stunde Visconti's und vor Allem Canova's bewundernde Urtheile alle abschätzigen Kritiken zum Schweigen gebracht hätten. Nur die Allerverbissensten wagten es, an Canova's Geschmack zu zweifeln; im Allgemeinen ward auf der ganzen Linie zum Rückzug geblasen, und Payne Knight selbst ließ sich, als er der Parlamentskommission über den Werth der Elgin'schen Marmore seine Ansicht mittheilen sollte, zu einigen sauersüßen Bemerkungen herab [1]).

Die Rolle, welche die Gesellschaft bei dieser ganzen Angelegenheit gespielt hatte, war wohl geeignet, ihr Ansehen erheblich zu schädigen; namentlich hatte Knight's Auctorität einen harten Stoß erlitten. Das beste Mittel, den übeln Eindruck zu verwischen, war eine eigene tüchtige Leistung. Hierzu reichte eine Fortsetzung der „Probestücke" nicht aus, für welche sonst bereits in den letzten Jahren der Stich von Kupferplatten in Angriff genommen worden war; denn neben den Werken von Athen und Phigalia im Britischen Museum hatten die römischen Skulpturen der Privatgalerien schweren Stand. Man fuhr freilich auch hiermit fort, aber der Reservefonds von 11,000 L. St. in reducirten dreiprocentigen Papieren, welche, abgesehen von allen Nebeneinnahmen der Gesellschaft, einen jährlichen Zinsertrag von ungefähr dreihundert L. St. verbürgten, schien auch noch ein weiteres Unternehmen zu gestatten. Anknüpfend an die ionische Expedition, beschloß man, von Neuem die architektonischen Ueberreste Griechenlands, und zwar vorwiegend der kleinasiatischen Landschaften untersuchen zu lassen. Im September 1811 wurden die von Lord Aberdeen aufgesetzten Instruktionen von der Kommission (Payne Knight gehörte nicht zu ihr) gebilligt. Wieder ward Smyrna als Hauptquartier und Mittelpunkt für die Operationen in Aussicht genommen; Samos und Sardes, sodann eine Gruppe von Städten des Mäandrosthales, endlich Knidos und ein paar lykische Küstenplätze wurden der Beachtung empfohlen. An die Spitze der Expedition trat ein Mitglied der Gesellschaft, der in mehrfachen griechischen Reisen bereits bewährte William Gell, welchem zwei Architekten, Gandy und Bedford, unterstellt wurden. Die vorgezeichnete Reiseroute ward so weit wie möglich ausgeführt, und auch diesmal ein Aufenthalt in Attika hinzugefügt, wo gerade damals eine äußerst rege Thätigkeit herrschte; es genügt an jene Gesellschaft zu erinnern, welcher man die Entdeckungen in Aegina und in Phigalia verdankte. Die Ausbeute war sehr ansehnlich, und vorzüglich durch die Genauigkeit der Aufnahmen werthvoll, aber die Kosten der nur anderthalbjährigen Expedition (freilich unter sehr ungünstigen Zeitverhältnissen, wo Werthpapiere niedrig standen und Wechsel außerordentlich theuer waren) beliefen sich auch auf die enorme Summe von ungefähr 6500 L. St. (130,000 Mark)! Die

1) Ich habe diese Vorgänge in der Zeitschrift „Im neuen Reich" 1877, I, Nr. 3 und 4 ausführlicher dargestellt, da in ihnen eine vollständige Revolution des Kunstgeschmackes am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

Folge davon war, daß bald nachdem der Stich der mitgebrachten Zeichnungen begonnen hatte, das Kapital der Gesellschaft auf Papiere im Nominalwerthe von 3000 L. St. zusammengeschmolzen war. Man mußte befürchten, daß die Ergebnisse der theuren Expedition zu den Akten gelegt werden, wenigstens noch lange auf ihre Veröffentlichung würden warten müssen.

Jetzt hieß es: hic Rhodus, hic salta. In dieser Lage konnte die Gesellschaft beweisen, ob sie noch auf der Höhe ihrer selbstgestellten Aufgaben stünde. Glänzend führte sie den Beweis. In demselben Jahre 1816, welches durch die Erwerbung der Elgin'schen Marmore für das Britische Museum diesen Streit wider die Dilettanti entschied, nahm die Gesellschaft einstimmig den Antrag ihres Sekretärs Sir Henry Englefield an, daß jedes Mitglied fünf Jahre lang einen außerordentlichen Beitrag von zehn Guineen zahlen solle, damit aus diesem „ionischen Fonds" die Resultate der letzten Expedition so rasch wie möglich dem Publikum zugänglich gemacht werden könnten. So ward es möglich, bereits im folgenden Jahre (1817) die „Unedirten Alterthümer von Attika" vollenden. Nicht bloß auf der Wichtigkeit der darin behandelten Bauwerke — es sind die Tempelgruppen zu Eleusis und zu Rhamnus, der Athenatempel vom Kap Sunion und eine Säulenhalle zu Thorikos — beruht die Bedeutung des Bandes, sondern fast in noch höherem Grade auf der genauen Beobachtung zahlreicher baulicher Details, die man früher über augenfälligeren und anscheinend wichtigeren Erscheinungen übersehen hatte, und die doch so tiefe Blicke in die kunstvolle und zweckmäßige Ausbildung der griechischen Architektur thun lassen. Das von Gell und seinen Genossen gesammelte Material kam ferner einer neuen Bearbeitung des ersten Bandes der „Jonischen Alterthümer" (1821) zu Statten, in welcher z. B. ein Kapitel über Samos ganz neu hinzukam. Nach langer Pause, erst im Jahre 1840, erschien auch der dritte Band der „Alterthümer von Jonien" als letzte Frucht jener Mission. Die reiche Trümmerstätte von Knidos, dem alten Vorort des dorischen Städtebundes, die imposanten Ruinen der karischen Binnenstadt Aphrodisias und die Ueberreste des lykischen Patara, als Hafenplatz der Hauptstadt Xanthos und wegen seines Apollonkultes berühmt, bildeten den Inhalt dieses Bandes.

Nachdem die Gesellschaft so mit bestem Erfolg bestrebt gewesen war, die Erinnerung an ihre Stellung zu den Elgin'schen Marmoren zu tilgen, und nachdem Payne Knight, dessen Empfindlichkeit die Gesellschaft sich verpflichtet halten mochte zu schonen, gestorben war, ward auch ein Versuch gemacht, Lord Elgin zu versöhnen, dessen Ehre und Interesse man früher so unverantwortlich mit Füßen getreten hatte. Im Jahre 1830, nach dem Tode Sir Thomas Lawrence's, ward William R. Hamilton Sekretär der Gesellschaft. Er hatte einst Lord Elgin nach Konstantinopel begleitet, hatte ihm die Künstler ausgesucht und diesen die Arbeit in Athen zugewiesen, hatte zugleich mit einem Theile der Elgin'schen Skulpturen Schiffbruch gelitten und deren Rettung durch Taucher geleitet, hatte in Rede und Schrift eifrig für Elgin, sein Verfahren, den Werth seiner Schätze Zeugniß abgelegt, hatte ihn in andern ärgerlichen Händeln vertreten, und überhaupt immer treu zu ihm gestanden. Er mochte hoffen, daß der geeignete Moment gekommen sei, die Streitaxt zu begraben, und schlug ohne Lord Elgin's Vorwissen diesen zum Mitgliede der Gesellschaft vor (Juni 1831), worauf die letztere bereitwillig und in den schmeichelhaftesten Ausdrücken einging. Allein Hamilton hatte sich doch getäuscht. Der fünfundsechzigjährige Graf befand sich krank im Bade, als er das Schreiben erhielt. Er antwortete nicht sogleich, dann aber höflich, doch entschieden ablehnend. „Niemand weiß genauer als Sie,"

schreibt er seinem alten Genossen, „daß die Beweggründe, welche mich zu meinen griechischen Unternehmungen veranlaßten, ausschließlich darauf gerichtet waren, für Großbritannien, und dadurch überhaupt für Europa, durch möglichst gründliche Kenntniß der Vortrefflichkeit griechischer Kunst die Mittel zur eigenen Vervollkommnung in Skulptur und Architektur zu sichern. Mein Erfolg in seinem ganzen großen Umfang wird nie aufhören, eine Quelle höchster Befriedigung für mich zu sein. Wenn man damals vor fünfundzwanzig Jahren, als dieser Erfolg dem Publikum bekannt ward, oder später bei irgend einer schicklichen Gelegenheit geglaubt hätte, daß die gleiche Energie der Gesellschaft der Dilettanti nützlich werden könnte, so würde ich mich höchst glücklich geschätzt haben, allen in meinen Kräften stehenden Beistand zu leisten. Aber da es mit solchen Hoffnungen längst vorbei ist, besorge ich wirklich nicht für hochmüthig zu gelten, wenn ich die mir jetzt in dieser meiner elften Stunde angetragene Ehre ablehne."

Als Hamilton das Sekretariat übernahm, bestand das Gesellschaftsvermögen im Ganzen aus 3866 L. St. Es ward beschlossen, außer dem dritten Bande der „Alterthümer von Jonien" auch den zweiten Band der „Probestücke antiker Skulptur in Großbritannien", der längere Zeit ziemlich hat ruhen müssen, energischer zu fördern, wodurch freilich das Kapital in den nächsten Jahren arg zusammenschmolz. Ehe noch dies zweite Unternehmen zu Ende geführt war, ergab sich eine neue Gelegenheit für die Dilettanti, ihre Kunstliebe in klingender Münze zu bewähren. Im Frühjahr 1833 hatte der dänische Gelehrte Bröndsted dem Britischen Museum für tausend L. St. zwei unvergleichlich schöne Bronzereliefs, Stücke eines Prachtharnisches, zum Kauf angeboten. Nach der Angabe des Neapolitanischen Verkäufers sollten die Stücke an den Ufern des Flusses Siris gefunden worden sein, wo König Pyrrhos 280 die Römer besiegt hat. Bröndsted's hochfliegende Phantasie erblickte daher in jenen kostbaren Harnischfragmenten Ueberbleibsel von der Rüstung des epirotischen Herrschers, welche in der Schlacht einer seiner Generale trug, der darin seinen Tod fand. Die höchst scharfsinnige Deduktion kann, nebenbei bemerkt, ein warnendes Beispiel sein, daß man bei so ungewissen Dingen nicht zu scharfsinnig sein soll, denn die Fundnotiz hat sich nachträglich als willkürliche Erfindung des schlauen Neapolitaners herausgestellt. Aber die Reliefs sind deshalb nicht weniger schön, und es erscheint heutzutage, wo das Britische Museum für einen einzigen Bronzekopf gelegentlich 6—7000 L. St. bezahlt hat, schier unbegreiflich, daß es damals die verlangte Summe nicht aufbringen konnte. Da legte sich auf Hamilton's Betrieb die Gesellschaft der Dilettanti in's Mittel und eröffnete eine Subskription. Binnen kurzer Zeit waren 834 L. St. beisammen, die reichliche Hälfte durch Beiträge von Vereinsmitgliedern; und für einen schließlichen Zuschuß von 200 L. St. gelangte das Museum in den Besitz des Schatzes. Die Gesellschaft aber that noch ein Uebriges, kaufte Bröndsted auch noch die behufs einer Publikation bereits gestochenen Kupferplatten für 100 L. St. ab und veröffentlichte auf ihre Kosten die stattliche Schrift des fremden Gelehrten: „Die Bronzen von Siris" (1836). Zwei Jahre vorher hatte sie ihrem verdienten Mitgliede Sir William Gell, welchen sie von allen Abgaben befreit und zu ihrem „bevollmächtigten Residenten in Italien" ernannt hatte, ein Ehrengeschenk von 200 L. St. anläßlich seines Buches über die „Topographie Roms und seiner Umgebung" (1834) gemacht.

Im Jahre 1835 trat endlich nach mehr als viertelhundertjähriger Vorbereitung der zweite Band der „Probestücke antiker Skulptur" ans Licht. Die Herstellungskosten beliefen sich auf ungefähr 4000 L. St., das heißt also fast das Doppelte wie beim ersten Bande,



obschon dieser siebzehn Tafeln mehr enthielt und in der Ausführung der Kupfer, namentlich in der charakteristischen Wiedergabe der stilistischen Besonderheiten, sich sehr vortheilhaft von der meistens etwas süßlichen Eleganz der neuen Stiche unterschied. Auch vermißt man die straffe Redaktion des ersten Bandes. Dreißig von den zwei und fünfzig abgebildeten Skulpturen sind nicht weniger als sechzehn verschiedenen Sammlungen entlehnt (der Rest gehört dem Britischen Museum an), als ob es nur gegolten hätte möglichst vielen Sammlern ihr Recht widerfahren zu lassen, nicht aber möglichst schöne oder interessante Stücke auszuwählen. So zeigt sich denn auch hier, wie im Sammeln selbst, daß die Blüthezeit der an die Privatsammlungen sich anschließenden Bestrebungen vorüber war. Neben dem Kupferwerke des Britischen Museums, welches beispielsweise die ganzen zusammenhängenden Reihen der Parthenonskulpturen veröffentlichen konnte, nahm sich jenes Mosaik vereinzelter, hie und da zusammengelesener Kunstwerke recht ärmlich und altmodisch aus, trotz aller Pracht der Ausstattung. Und vollends blieben die beigegebenen Abhandlungen hinter allen zeitgemäßen Erwartungen zurück. Morritt's Einleitung ist ganz unbedeutend; zum Schluß eine bereits zweimal gedruckte Abhandlung Payne Knight's, ganz im Hancarville'schen Stile, zu wiederholen, war vollends ein Akt übel angebrachter Pietät. Was würde man sagen, wenn heutzutage jemand aus dem Nachlasse Creuzer's etwa einen fünften Band der Symbolik herausgeben oder wenn er nachgelassene Werke Panofka's ediren wollte?

Die zahlreichen Publikationen der Gesellschaft, bei sehr gesteigerten Kostenpreisen, hatten trotz dem „ionischen Fonds" das Kapital nicht bloß aufgezehrt, sondern sogar ein Deficit von sechshundert L. St. zu Wege gebracht (1842). Wohl oder übel mußten stille Zeiten folgen. Die nächsten Jahre weisen gar keine oder ganz unbedeutende Ausgaben auf. Als jedoch im Herbst 1846 der Architekt F. C. Penrose nach Athen ging, um seine Beobachtungen über die sog. Curvaturen, d. h. die Abweichungen horizontaler Bautheile von der graden Linie, an den dortigen Tempeln mit möglichster Genauigkeit anzustellen, fand sich die Gesellschaft sogleich bereit, zunächst eine kleine pecuniäre Beihilfe zu gewähren. Als dann jene mit peinlichster Gewissenhaftigkeit durchgeführten Untersuchungen höchst überraschende Resultate geliefert und einen tiefen Einblick in die außerordentliche Freiheit künstlerischer Empfindung und die wunderbare Meisterschaft der Technik, welche sich in jenen Bauten offenbart, erschlossen hatten, wurden auch weiter die Mittel beschafft, um Penrose's klassische „Untersuchungen über die Principien der athenischen Architektur" in würdiger Weise zu publiciren (1851). Die Kosten beliefen sich auf ungefähr 1300 L. St. Neun Jahre später gab die Gesellschaft eine Arbeit des hochverdienten Architekten C. R. Cockerell heraus, gewissermaßen einen Nachklang aus alter Zeit. Cockerell hatte einst (1811) zu den Entdeckern der Giebelgruppen von Aegina und des Tempelfrieses von Bassä (Phigalia) gehört. Er hatte, durch jenen ersten Fund angeregt, die verlockende Vermuthung aufgestellt, daß auch die Niobegruppe ursprünglich einen Giebel geschmückt habe. Er hatte zuerst an den dorischen Säulen jene feine Anspannung (Entasis) beobachtet, welche die elastische Natur der Säule und ihr Gegenstreben gegen den Druck des Gebälkes so schön ausdrückt. Heimgekehrt hatte er dann ebensowohl als ausübender Architekt eine große Wirksamkeit entfaltet, wie er bei den Publikationen des Britischen Museums und an der neuen Bearbeitung von Stuart's und Revett's „Alterthümern von Athen" thätigen Antheil genommen hatte. Jetzt, nach fast fünfzig Jahren, kehrte er nochmals zum Anfang zurück und bearbeitete nach seinen noch nicht ausgenutzten Papieren die Architektur der Tempel von Aegina und Bassä und die Anordnung ihrer Bildwerke (1860). So viel hierüber auch

bereits gesagt war, der würdige alte Herr hatte doch noch manches Neue vorzubringen wobei es sich nur seltsam ausnahm, daß ihm der äginetische Athenatempel noch immer als der Tempel des panhellenischen Zeus galt, ein Irrthum, der seit dreißig Jahren widerlegt war. Eine interessante Zugabe zu Cockerell's Rekonstruktionen bildete Watkiß Lloyd's scharfsinniger Versuch, das durchgängige Proportionssystem der antiken Tempel genau zahlenmäßig nachzuweisen — bekanntlich ein Problem, mit dessen Lösung sich gar Viele abgemüht haben, ohne daß doch die Resultate völlig befriedigten.

Seit 1860 ist die Gesellschaft der Dilettanti mit keiner Publikation mehr an die Oeffentlichkeit getreten. Ganz unthätig ist sie darum aber nicht gewesen, denn sie versah 1870 den Architekten R. P. Pullan, welcher Newton bei seiner Wiederentdeckung des Mausoleums zur Seite gestanden hatte, mit den erforderlichen Mitteln, um den bereits von Chandler und von Gell untersuchten Tempel der Stadtgöttin Athena in Priene genauer erforschen zu können. Die Veröffentlichung der architektonischen Resultate steht demnächst zu erwarten;[1]) die reiche Ernte von Friesfragmenten haben die Dilettanti, wie es von Alters her ihr guter Brauch ist, dem Britischen Museum übergeben. —

Blicken wir zurück auf die lange Reihe stattlicher Folianten, welche theils der Initiative der Gesellschaft ihren Ursprung verdanken, theils von ihr Förderung erfahren haben, so können wir das Verdienst dieses Privatvereins nicht hoch genug anschlagen. Namentlich die Kenntniß der griechischen Architektur ist durch ihn nicht bloß gefördert worden, sondern ihr ist erst das Fundament bereitet durch die „athenischen" und „ionischen Alterthümer," welche der Alleinherschaft der römischen Architektur in Wissenschaft und Praxis ein Ende machten; und auch die subtilsten Feinheiten der griechischen Bauweise haben erst gewürdigt werden können durch die Arbeiten der Architekten unseres Jahrhunderts, welche für diese Gesellschaft thätig waren. Einige der Hauptvorzüge der britischen Nation finden wir hier zusammenwirkend: energisches Angreifen der Aufgabe, praktische Handhabung der Mittel, unermüdliche Zähigkeit in der Durchführung bis in das geringste Detail, scharfe Beobachtung des Thatsächlichen, unbestechliche Wahrheitsliebe gegenüber allem blendenden Schein. Weniger befriedigt hie und da die wissenschaftliche Verwerthung, aber es ist überall ein sicherer Grund gelegt, auf dem sich auch von Andern ruhig weiterbauen läßt Mit gutem Grunde konnte Sir Henry Englefield es rühmen, daß die Gesellschaft in ihrem Bereich geleistet habe, was wohl nie von irgend einem Vereine von Privatleuten in Europa geleistet worden sei. Wir dürfen aber weiter fragen: ist Aussicht vorhanden, daß auch fernerhin die Gesellschaft, nachdem sie das Sammeln von Antiken gewissermaßen dem Britischen Museum abgetreten hat, auf dem Gebiete wissenschaftlicher Expeditionen und Publikationen ihre hohen Ziele kräftig verfolgen werde?

Auch hier wird es sich wesentlich um das Verhältniß der Gesellschaft zum Britischen Museum handeln, welchem als nationaler Anstalt die Mittel des Staates, so weit sie das Parlament gewährt, zur Verfügung stehen. Das Museum hat sich seit mehreren Jahrzehnten nicht mehr darauf beschränkt, antike Kunstwerke zu kaufen, sondern es hat auch selbst Expeditionen und Ausgrabungen angeregt und in's Werk gesetzt. Die lykischen Unternehmungen von

1) Mittlerweile sind die Hauptresultate jener mit englischem Gelde ausgeführten Ausgrabungen bereits einer französischen Publikation über Milet und seine Umgebungen einverleibt worden. Dieses ungewöhnliche Verfahren wird mit der kurzen Bemerkung eingeführt, daß Pullan bisher nichts über seine Entdeckungen veröffentlicht habe. Es kostete doch nur eine briefliche Anfrage in London, um sich über die Absichten des „habile explorateur" Gewißheit zu verschaffen und der sonst so verdienstvollen französischen Publikation den Vorwurf vorzeitiger Verwerthung fremden Gutes zu ersparen.



Charles Fellows, die Freilegung des Mausoleums und die Entdeckungen bei Milet und Knidos von Charles Newton, die Funde von Salzmann und Biliotti in Rhodos, von Smith und Porcher in Kyrene, die Aufdeckung des Artemistempels bei Ephesos durch Wood liefern die Beweise. Somit fragt es sich, ob es für eine Privatgesellschaft noch ferner möglich und angemessen erscheint, sich in den ungleichen, wenn auch rühmlichen und friedlichen Wettkampf mit der nationalen Anstalt einzulassen. Soll der leichte Kutter die Wettfahrt mit der stolzen Fregatte unternehmen?

Die Möglichkeit hängt lediglich von den verfügbaren Geldmitteln und von den zu Gebote stehenden wissenschaftlichen Kräften ab. Seit die zweite ionische Mission unter Will. Gell das Vermögen des Vereins so stark angegriffen und die Reihe der nachfolgenden Publikationen es dann vollends erschöpft hat (bis zum Jahre 1852 waren im Ganzen mehr als 31,000 L. St. für wissenschaftliche Zwecke verwandt), scheinen Ebbe und Fluth in der Kasse, je nachdem eine Publikation im Werke ist oder nicht, nur innerhalb mäßiger Höhenunterschiede zu schwanken. Ist dies wirklich der Fall, so dürfte nichts helfen als eine Wiederholung der vor sechzig Jahren von Sir Henry Englefield vorgeschlagenen und damals einstimmig gebilligten Maßregel, die Gründung eines Fonds durch außerordentliche Jahresbeiträge. In der Motivirung jenes Antrages ward von dem Antragsteller darauf hingewiesen, daß die reichen Mittel, welchen die Gesellschaft die Möglichkeit ihres Wirkens verdanke, sammt und sonders den älteren Generationen entstammten. „Wir können kaum behaupten," sagt Englefield, „daß die Gesellschaft in ihrem jetzigen Bestande etwas zur Förderung ihrer edeln Ziele beigesteuert habe. Unsere Jahresbeiträge decken grade unsere Jahresausgaben. Ist es nicht der geeignete Augenblick, etwas mehr zu thun?" Sollte diese Frage heute wieder an die Gesellschaft gestellt werden — es ist Sache der Dilettanti selbst, sie zu beantworten. Die Möglichkeit einer ferneren Wirksamkeit hängt davon ab, wie die Antwort ausfällt. Denn an den geeigneten Kräften zur Ausführung wissenschaftlicher Pläne kann es einer Gesellschaft nicht fehlen, welche — um nur Einen zu nennen — Männer wie Charles Newton, den Entdecker des Mausoleums und Vorstand der Antikenabtheilung des Britischen Museums, unter ihren Mitgliedern zählt.

Ist es aber auch nöthig und angemessen, neben dem Britischen Museum die alten Bahnen zu verfolgen? Wir sollten meinen, daß es nur auf die richtige Arbeitstheilung ankommt. In Priene hätte das Britische Museum ebenso gut graben lassen können, wie die Dilettanti, denn es bedarf nur eines Fermans von Konstantinopel, um die gefundenen Schätze für das Museum zu erwerben. Nicht so im Königreich Griechenland, wo eine Bestimmung der Verfassung jede Ausfuhr von Antiken untersagt. Das deutsche Reich hat sich dadurch nicht abhalten lassen, die kostspieligen Ausgrabungen in Olympia vorzunehmen, deren unmittelbarste Ergebnisse, die Fundstücke selbst, Griechenland verbleiben. Das Britische Museum kann das nicht füglich; eine Anstalt, die in erster Linie eine Sammlung ist, kann ihr Geld nicht für rein ideale Zwecke der Wissenschaft verwenden, sondern muß ihre nächsten Interessen im Auge behalten. Anders eine Gesellschaft, wie die der Dilettanti, welche ja schon wiederholt, ja meistens ohne alle Rücksicht auf materiellen Ertrag ihre Unternehmungen begonnen und durchgeführt hat. Was sollte sie hindern können, bloß aus Interesse für die Wissenschaft dem Beispiele des deutschen Reiches, Dr. Schliemann's, der Franzosen, welche neuerdings z. B. in Delos gegraben haben, zu folgen und sich ein Feld ähnlicher Thätigkeit auszusuchen? Geeignete Aufgaben bieten sich ja in Menge dar; ich will mir erlauben, zum Schluß auf eine solche hinzuweisen.



Die kleinasiatischen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte in Halikarnaß, Knidos, Ephesos haben reichen Stoff dargeboten zu genauerer Kenntniß der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts, derjenigen Epoche der Kunstentwickelung, welche vor Allem durch die Namen des Praxiteles und des Skopas bezeichnet wird. Skopas war am Mausoleum und am ephesischen Tempel thätig, Praxiteles an letzterer Stelle und in Knidos. Es ist eine wohlbegründete Vermuthung Newton's, daß die wundervolle Demeter von Knidos im Britischen Museum die Kunst des letzteren Meisters wiederspiegele. Praxiteles ist uns überdies ganz neuerdings durch die Auffindung seines Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme in Olympia nahe gerückt. Seinen Vater Kephisodotos kennen wir seit der glänzenden Entdeckung, daß dessen Eirene mit dem kleinen Plutos in einer der schönsten Gruppen der Münchener Glyptothek uns aufbewahrt ist. Hier ist also ein Faden gegeben, um von Praxiteles rückwärts der Zeit der hohen attischen Kunst, der Zeit des Phidias, näher zu kommen und wichtige kunstgeschichtliche Entwicklungsreihen uns anschaulich vorzuführen. Nicht so steht es mit Skopas. Was wir einigermaßen sicher auf ihn zurückführen können, gehört der Spätzeit des Meisters an, da er in Asien thätig war. Eines seiner Jugendwerke, ein vielbewundertes Meisterstück, war der Tempel der Athena Alea in der arkadischen Stadt Tegea. Nachdem der alte Tempel im Jahre 395 durch Feuer zerstört worden war, erbaute Skopas den neuen, den größten und reichsten aller Tempel des Peloponneses, an welchem allen drei griechischen Baustilen ein Platz angewiesen ward, dem korinthischen anscheinend hier zum erstenmale. Desgleichen schmückte Skopas die Giebelfelder mit figurenreichen Darstellungen der kalydonischen Eberjagd und des Kampfes zwischen Achill und Telephos in Mysien. Bisher hat niemand es unternommen, nach den Resten dieses Werkes zu suchen. Und doch scheint die Aufgabe keineswegs besonders schwierig. Mit gutem Grunde nimmt man an, daß die Hauptkirche des heutigen Ortes Piáli auf der Stelle des alten Athenatempels steht, eine mächtige Säulentrommel von blendendem Marmor, welche noch in der Nähe liegt,[1]) scheint dafür zu zeugen. Wenn nun auch die Kirche eine völlige Aufdeckung des Grundplanes verhindert, so würde doch nichts im Wege stehen, rings um dieselbe herum zu graben. Der Boden böte nur geringe Hindernisse, und es müßte doch seltsam zugehen, wenn nicht von den Bautheilen und von den Giebelgruppen, vielleicht auch noch von andern Skulpturen, von denen keine Kunde auf uns gekommen ist, bedeutende Reste zu Tage kämen. Ich erinnere mich in einem Hofe des Ortes das Flachrelief eines Löwen gesehen zu haben von einer Erhabenheit des Stils, welche auf die beste Zeit hinwies. Der Gewinn würde, bei einigermaßen glücklichem Erfolge, außerordentlich werthvoll sein, ebensowohl für die Geschichte der Baukunst, wie für die Entwickelung der Skulptur im ersten Viertel des vierten Jahrhunderts. Vor Allem würde die noch immer etwas schattenhafte Gestalt des Skopas, eines der größten Künstler Griechenlands, ganz anders als bisher mit Blut und Leben erfüllt vor uns hintreten. Ein hoher Preis winkt hier: wer wird die Hand danach ausstrecken?

1) „Lag" hätte ich sagen müssen; denn, wie ich kürzlich vernahm, ist seit dem Jahre 1860, wo ich den Ort besuchte, eine neue Kirche an Stelle der alten gebaut und die ganze Umgebung von allen antiken Resten gesäubert worden. Meines Wissens hat niemand darüber berichtet, vielleicht auch niemand darauf geachtet, ob bei dem Neubau Grundmauern und Reste des alten Tempels zum Vorschein gekommen sind; noch viel weniger scheint jemand daran gedacht zn haben, diese günstige Gelegenheit zu einer planmäßigen Untersuchung der merkwürdigen Stelle zu benutzen. Vielleicht erschwert der neue Bau die Nachgrabung; aber reiche Resultate lassen sich nichtsdestoweniger auch jetzt noch von einer Durchsuchung der Umgegend der Kirche verhoffen.

Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano.

(Schluß.)

as wäre die Analyse dieses kolossalen, aus mehr als hundert Figuren bestehenden Bildercyklus.[1]) Es springt in die Augen, daß Luini überall das Prinzip des Kontrastes, der Gegenüberstellung grundverschiedener Motive und feindlicher Elemente walten läßt, und kraft dieses mit vollem Bewußtsein und konsequent durchgeführten Prinzipes verfehlt er auch nie seine Wirkung. Hier läuft der Teufel mit der Seele des argen Sünders davon und dort bringt der Engel die Seele des Bekehrten in den Himmel; auf der einen Seite sehen wir die Gemeinde der Gläubigen, in Anbetung und Trauer versunken, und auf der anderen die Ungläubigen, sich um Nichts kümmernd, höhnisch in Wort und That. Und selbst im Hintergrunde sucht der Meister durch derartige Gegensätze zu wirken; er stellt da die lichtesten Momente aus der Passionsgeschichte den düstersten gegenüber, die Himmelfahrt dem Gebet im Garten von Gethsemane und die Begegnung mit Thomas der Dornenkrönung und Geißelung. Hier steht die kämpfende und leidende Kirche vor uns, dort die triumphirende.

Es war im Quattro- und Cinquecento bekanntlich Brauch, daß der Maler irgend eine Stelle auf seinem Bilde für das eigene Porträt reservirte; wir wissen es z. B. von Raffael und Paolo Veronese. Sie wählten für ihr Bildniß meistens eine Ecke, die dem Beschauer nicht sogleich in die Augen fällt, in einer solchen traten sie dann bescheiden und anspruchslos auf. Die Frage liegt nahe: hat auch Luini uns sein Selbstporträt überliefert? Wenn es irgendwo hingehörte, so doch gewiß auf das monumentalste seiner Werke, auf seine Passion! Eine, wie es scheint, alte Tradition will denn auch die Züge des Meisters erkannt haben und zwar in dem Centurionen links von dem Kreuze, an welchem der verlorene Verbrecher hängt. Traditionen sind aber immer mit Vorsicht aufzunehmen und nur dann beachtenswerth, wenn Wahrscheinlichkeitsgründe für sie sprechen. Das ist nun hier entschieden der Fall. Zwar muß die Frage, ob die Züge dieses Reiters-

1) Eine Abbildung findet sich in Rosini's Storia pittorica dell' Italia, im Atlas auf Tafel 218, sie giebt jedoch den Eindruck des Bildes selbst nicht im Entferntesten wieder. Es existirt von demselben, wenn wir von den mehr oder weniger gut gelungenen Originalphotographien absehen, überhaupt noch keine würdige Reproduktion. Seit Rosini ist die Passion auch von C. Ferreri aus Florenz in Kupfer gestochen worden, allein in etwas zu kleinem Verhältniß zum Original. Dieser Stich ist heute sehr selten geworden, und nur der jetzige Besitzer des Hôtel du Parc hat davon noch einige Exemplare, da er seiner Zeit für die Herzogin von Orléans solche hat besorgen müssen. Ferreri war gerade daran, neuerdings die Passion in größerem Format zu stechen, als er leider über der Arbeit starb. Die Platte seines ersten Stichs ist nicht mehr vorhanden, es giebt jedoch Photographien nach demselben; die Originalphotographien sind selbstverständlich vorzuziehen.

manns mit denen der Köpfe übereinstimmen, die auf anderen Werken Luini's für sein Porträt ausgegeben werden, auf das Bestimmteste verneint werden. Allein haben denn die Traditionen, die in Saronno und Mailand umgehen, an und für sich mehr Anspruch auf Glaubwürdigkeit als die Luganer Tradition? Keineswegs! Doch stellen wir zuerst die Traditionen einander gegenüber. Auf dem Passionsbilde sieht also die Ueberlieferung das Porträt Luini's in dem Reiter auf weißem Pferde rechts vom Kreuze des Erlösers, auf dem Madonnenbilde von 1521 (Brera, Nr. 46) in dem greisen Donator links, zu Saronno in einer Figur auf dem Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten", in dem Greise zur äußersten Rechten, der eine frappante Aehnlichkeit hat mit dem Donator auf ebengenanntem Bilde, sowie mit dem heiligen Benedikt im Monastero maggiore welcher Alessandro Bentivoglio zum Altar führt und ebenfalls für Luini gehalten wird.[1]) Ich bezweifle nicht, daß die Zahl ähnlicher Traditionen noch zu vermehren ist, sehe übrigens den wissenschaftlichen Werth derartiger Hypothesen nicht ein, zumal wenn sich dieselben wie hier äußerlich und innerlich widersprechen. Es reimt sich in der That schlecht zusammen, wenn Luini zu Anfang und in der Mitte der zwanziger Jahre sich als Greis und 1529 als Mann in den besten Jahren darstellte; daß er sich 1529 mit den Augen des Gedächtnisses gemalt habe, ist schlechterdings nicht anzunehmen. Nun ist es mehr als wahrscheinlich, daß Luini, als er seine Passion malte, noch weit vom Greisenalter entfernt war, vielmehr im kräftigsten Mannesalter stand. Dafür bürgt uns sein Werk selbst, die in ihrer Art vollendete Komposition und die bewundernswerthe Sicherheit, mit der er die Fresco-Technik handhabt. Ein Mann, dem noch ein solch unerschöpflicher Reichthum von Motiven zu Gebote steht, der durchaus über die Phantasie seiner besten Jahre verfügt und seiner Palette Töne entlockt von unvergleichlichem, in der Frescomalerei überhaupt einzig dastehenden goldenen Incarnat, der ist nicht am Ende seiner künstlerischen Laufbahn angelangt, sondern steht mitten darin. Deshalb kann ich auch nicht die Tradition unterstützen, welche uns Luini's Züge greisenhaft erscheinen läßt, sondern halte mich lieber an die Luganer Ueberlieferung und sehe das Porträt des Meisters einmal in dem Centurio, dann aber auch in dem überlebensgroßen Heiligen, der auf dem Pilaster rechts als Pendant des Sebastian steht. Man vergleiche diese beiden Köpfe und man wird finden, daß sie identisch sind. Nur hat sich Luini als Centurione mehr nach dem Leben aufgefaßt, während er als heiliger Rochus sich bedeutend idealisirte. Wir sehen den Heiligen von vorne in einem bequemen Reisemantel, die Reisetasche ist an dem Gurte befestigt. Am Beine gewahren wir eine klaffende Wunde, soeben hat er das Gewand von derselben zurückgezogen und macht mit dem Zeigefinger der Linken auf sie aufmerksam, mit der Rechten weist er nach oben. Ueber seinem Haupte ist in römischen Ziffern die Jahreszahl MDXXVIIII zu lesen. Zu seinen Füßen liegt ein Hut, in welchem, und dies dürfte entscheidend sein, sich ein Band in der Form eines L befindet, an dem Malerwerkzeuge befestigt sind. Wir haben hier also offenbar das Monogramm des Meisters vor uns. Es sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß in dem Jüngling am Fuße des mittleren Kreuzes derselbe Typus zu erkennen ist. Wir konstatiren dies bloß und wollen daran keine weiteren Betrachtungen knüpfen, denn dieselben würden nur in ein Labyrinth von Hypothesen führen, aus dem kein Ausweg. Dagegen dürfte eher der Umstand für die Richtigkeit unsrer Behauptung sprechen, daß der Kopf des Centurione und des Rochus auch in Saronno vorkommt,

1) Ernst Förster, Geschichte der ital. Kunst. Bd. V, S. 473, 474 u. 479.

nämlich auf der Anbetung der Magier. Wer ist denn jener Mann rechts in dem langen, in malerische Falten geworfenen Mantel und mit der reich gestickten Kappe anders als Luini? Zufrieden blickt er zur Komposition heraus auf den Beschauer, sich selbst bewußt, etwas Tüchtiges geleistet zu haben. In ihm erkannte auch Bossi[1]) das Porträt des Meisters, nur hat er ihn fälschlicherweise für einen der Könige gehalten, woraus hervorgeht, daß er aus dem Gedächtniß schrieb.

Eine kurze Schlußbemerkung sei mir noch gestattet. Rio sagt, daß Luini's Passion, wenn auch in manchen Details noch bewundernswerth, doch schon Symptome des Verfalls zeige,[2]) ein Urtheil, welches er unbegründet ließ, und das für den subjektiven Standpunkt des Verfassers zeugt. Man muß eben von dem Bilde nicht mehr erwarten, als was der Meister beabsichtigte darzustellen, vor Allem suche man nicht nach einheitlicher Wirkung. Schloß sich Luini doch an die Passionszüge und Aufführungen an, welche im damaligen Italien um die Osterzeit stattfanden. Die Passionsbilder aus dem Mittelalter sowohl, wie aus der Renaissancezeit, sind überhaupt nichts Anderes als malerische Fixirungen solcher Osterfestlichkeiten, mindestens wurden sie von denselben lebhaft inspirirt und gefördert, die Geschichte ihrer Entwickelung hat man sich ähnlich zu denken, wie diejenige der Todesbilder.

Für den, welcher mit vorgefaßten Prinzipien, mit einem fertigen System der Aesthetik an ein Kunstwerk herantritt, hört der unmittelbare, objektive Genuß auf; man soll ein Werk nie aus dem historischen Rahmen nehmen, in den es hineingehört, sondern vielmehr darnach trachten, es aus der Zeit heraus verstehen zu lernen, in welcher es entstand. Nur wer das thut, wird Kompositionen wie dem Passionsbilde Luini's volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Zürich, den 15. September 1878. **Carl Brun.**

---

1) Bossi, Del cenacolo di Leonardo da Vinci, S. 255, Note 17. Bossi stützt sich in seiner Beweisführung auf zwei von ihm S. 148 mitgetheilten Verse Lomazzo's: Tutti trè (figliuoli di Bernardino) siete di pel biondo e vago; Qual fù del vostro genitor l'imago. Besonders aber auf den Umstand daß Aurelio Luini aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1530 geboren wurde.

2) Léonard de Vinci et son école, Paris 1855, S. 263.



Monte San Savino.

Mit einem Holzschnitt.



n dem reizenden Chiana-Thale, zwischen Lucignano und Frassineto, von ersterem Orte fünf, von letzterem acht Miglien entfernt, liegt auf einem Hügel in herrlichster Umgebung das Städtchen Monte San Savino, der Geburtsort des berühmten Bildhauers Andrea Contucci, welcher darnach bekanntlich, obwohl unrichtig, mit dem Namen Sansovino bezeichnet worden ist. Man sollte es kaum für möglich halten, daß es in Italien, und sei es im entferntesten Winkel, einen Ort geben könne, dessen Kunstschätze bis jetzt nicht zur allgemeinen Kenntniß gebracht seien, und dennoch ist dies mit diesem Städtchen der Fall, das, obwohl nur in geringer Entfernung von zwei großen Eisenbahnstraßen gelegen, doch noch nicht die Beachtung gefunden hat, die es in reichstem Maße verdient.

Vasari erzählt uns in seinem Leben des Andrea Sansovino, (ed. Lem. VIII, 161) der Podesta Simone Vespucci von Monte San Savino habe den jungen Andrea gefunden, wie er gleich Giotto beim Viehhüten im Sande Thiere gezeichnet hätte, ihn mit sich nach Florenz genommen und bei Antonio Pollajuolo in die Lehre gegeben. Dort habe Jener für seinen Gönner, der in Florenz geblieben war, verschiedene Arbeiten gefertigt und dann noch während seines Florentiner Aufenthalts für die Kirche S. Agata in Monte San Savino eine „Tavola" von Terracotta mit einem heiligen Lorenzo und anderen Heiligen und kleineren ausgezeichnet gearbeiteten Darstellungen gemacht und kurze Zeit später eine ähnliche sehr schöne Tavola mit der Himmelfahrt Mariä, Sant' Agata, Santa Lucia und San Romualdo. Letzteres Werk habe ihm dann einer der Robbia glasirt. Zwei Altäre, welche diesen Beschreibungen entsprechen, sind noch vorhanden und jetzt nach der Aufhebung des Klosters S. Agata in Santa Chiara rechts und links in der Kirche angebracht.

Das erste Altarwerk (s. die Abb.) stellt den heiligen Lorenzo im Diakonengewande mit Rose und Buch dar; er steht in der mittleren überhöhten Nische, die „anderen Heiligen" sind links S. Sebastiano, rechts S. Rocco, welche, in kleineren Körperverhältnissen gebildet, die Seitennischen einnehmen. Die Predella enthält Darstellungen von Martyrien, in der Mitte S. Lorenzo auf dem Roste und die Dreiviertelfiguren zweier Heiligen. Ueber der Hauptfigur in der Lünette halten zwei Engel eine Krone mit Festons, der ganze Altar wird von Blumen- und Fruchtgewinden eingefaßt. Das Werk ist unglasirt, aber später in ziemlich roher und unsolider Weise übermalt worden. Da die Arbeiten, welche Andrea in Florenz für Simone Vespucci ausführte, eine Geißelung Christi und die Reliefköpfe von Nero und Galba in Terracotta, verloren sind, so hätten wir hier somit das früheste Werk

Sansovino's vor uns. Wenngleich dasselbe natürlich nicht auf der Höhe seiner späteren Arbeiten in Genua, Rom und Loreto steht, sein Stil sich hier noch nicht zu so herrlicher Freiheit entwickelt hat, wie in jenen, zeigt es dennoch den jugendlichen Künstler von der vortheilhaftesten Seite. Erinnern die beiden etwas langbeinigen Engel der Lünette in ihrer noch steifen Haltung und strengen Haar- und Gewandbehandlung, besonders der rechts mit dem auffallend kleinen Kopfe, noch an die herbe und strenge Bronzetechnik seines Lehrers Pollajuolo, so ist von diesem Einflusse bei den drei Heiligengestalten und den kleineren, höchst lebendig und frei behandelten Darstellungen der Predella fast nicht das Geringste mehr zu verspüren. Die Heiligen zeigen bereits jene milde Empfindungsweise, jene stille Anmuth, welche wir als einen Ausfluß des Geistes Lionardo's betrachten müssen, besonders die wundervolle Mittelfigur des heiligen Lorenzo erreicht die freie Schönheit, die wir in den späteren Arbeiten Andrea's wiederfinden. Hat Vasari Recht, wenn er anführt, der Künstler habe erst nachher im Auftrage der Familie Corbinelli den Altar der Sakramentskapelle in S. Spirito in Florenz gefertigt, so ist Burckhardt's Ansicht, daß einzelne Theile desselben nicht von seiner Hand gearbeitet seien, unumstößlich. Diese Theile: die Krönung Mariä in der Lünette, die Rundreliefs mit der Verkündigung, die Pietà am Altarvorsatze, stehen soweit hinter dem Lorenzo-Altar zurück und zeigen einen von demselben so weit abweichenden Stil, daß sie keinesfalls später als jener von Andrea ausgeführt worden sein können.

Der zweite Altar ist eine vertiefte Nische mit schrägen Seitenwänden. An der Rückwand sehen wir die Madonna mit dem Kinde auf Wolken thronend, umgeben von Cherubim dargestellt, über ihr schweben zwei Engel, die eine Krone halten. Die Madonna, auffallend ernst, fast wehmüthig blickend, hält auf dem rechten Knie das Kind, das sich freundlich segnend zu den Anbetenden herabneigt. Unten knien zwei anbetende Heilige; links S. Lucia, ganz von hinten gesehen, hält einen brennenden Weihrauchbecher, in dem sie ihre beiden Augen der Himmelskönigin zum Opfer darbringt; rechts und links stehen in Nischen S. Agata und S. Romualdo; Fruchtschnüre umziehen die Pilaster und die umschließenden Bogen. Dieser Terracotta-Altar ist glasirt und theilweise bunt bemalt, der Hintergrund ist blau, die Seitennischen sind braun, die Krone gelb. Das ganze Werk ist durchdrungen von echt religiösem Ernst und weihevoller Inbrunst; S. Romualdo mit herrlichem Greisenkopfe blickt tief versunken in ein offenes Buch, in demüthiger Haltung neigt sich S. Agata, tief innerlich begeistert blicken die Anbetenden zu der himmlischen Erscheinung empor. Von den die Krone und Guirlanden haltenden Engeln schaut der links befindliche freudig auf die Madonna herab, während der zur Rechten mit offenem Munde singend dargestellt ist.

Trotz der Versicherung Vasari's kann jedoch dieser Altar als eine Leistung Andrea's nicht in Anspruch genommen werden; er charakterisirt sich vielmehr durch den besonders schwärmerisch innigen Ausdruck der Figuren und durch die unruhige, scharfe Gewandbehandlung als eine Arbeit des Giacomo Cozzarelli aus Siena (1453—1515). Vasari hat von der Thätigkeit dieses Künstlers eine höchst ungenügende Vorstellung; er nennt ihn nur als Verfertiger einiger Holzfiguren in Siena, ohne dieselben näher zu bezeichnen und als Architekten einer jetzt zerstörten Kirche S. Maria Maddalena ebendaselbst. Die zahlreichen Arbeiten in bemalter Terracotta, welche Cozzarelli uns in seiner Vaterstadt hinterlassen hat, die schönen Einzelgestalten von Heiligen im Convento del Carmine, in S. Agrotino, S. Spirito, die große hochbedeutende Figurengruppe der Beweinung Christi in der Osser-

vanja sind ihm unbekannt. Daher auch sein Irrthum, daß die Glasur des erwähnten Altars von einem der Robbia herrühren müsse, ein Irrthum, der noch durch den Umstand unterstützt wurde, daß wirklich ein dieser Familie angehöriger Künstler für die Kirche S. Agata thätig gewesen ist und dort zwei Arbeiten ausgeführt hat, die jetzt gleichfalls in S. Chiara ihren Platz gefunden haben. Es sind dies eine große Anbetung der Hirten mit

Terracotta-Altar von Andrea Sansovino. S. Chiara in Monte San Savino.

Engelchören in den Lüften, in der Predella Christus, Hostien streuend, von zwei Mit-gliedern einer Brüderschaft verehrt und die lebensgroße, würdig und bedeutend aufgeführte Figur des thronenden Antonius Abbas. Beide Altäre sind mit reichen Festons von Blumen und Früchten umrahmt und charakterisiren sich als treffliche Leistungen der Robbia.



Andrea hat uns jedoch in seiner Heimat noch einige architektonische Werke hinterlassen. Vasari berichtet, der Meister habe in der Zeit, als er in Loreto für die Aus-



schmückung der Casa Santa thätig war, also von 1513—1528, alle Jahre einen Urlaub von vier Monaten in seiner Heimath verlebt, um sich dort in Zurückgezogenheit zu erholen, habe sich daselbst ein Haus errichtet und für die Mönche von S. Agostino einen Kreuzgang erbaut, den er, so klein er auch sei, mit dem höchsten Verständniß (molto bene inteso) ausgeführt habe. Derselbe sei nämlich nicht viereckig gewesen und obwohl Andrea auf Wunsch der Padri ihn hätte auf den alten Mauern errichten müssen, habe er ihn viereckig hergestellt, indem er die Eckpilaster vergrößert habe. Dieser kleine, einfache Klosterhof mit dorischen Säulen ist noch heute in S. Agostino erhalten; wenn er auch kein bedeutendes Werk der Architektur genannt werden kann, so rechtfertigt er doch Vasari's Bezeichnung des „bene inteso" auf's Vollkommenste.

Dann, fährt Vasari fort, zeichnete er für eine Brüderschaft des heiligen Antonius, die in diesem Kloster war, ein sehr schönes Portal von dorischer Ordnung, für die Kirche S. Agostino das Querschiff und die Kanzel und ließ für die Frati außerhalb des Thores gegen die Pieve vecchia hin eine kleine Kapelle erbauen. Das nach der Zeichnung unseres Künstlers ausgeführte Portal ist wohl erhalten, es ist in schönen Verhältnissen ausgeführt und trägt einen Fries mit Triglyphen.

Außer diesen Arbeiten Andrea's enthält das Städtchen Monte San Savino noch vorzügliche Bauwerke des Antonio da San Gallo des Aelteren. Der von diesem für den Cardinal Antonio del Monte, den späteren Papst Julius III. 1520 erbaute Palast (Vasari ed Lem. VII, 226) ist der jetzige Palazzo Pretorio. Dieser reizende Renaissancebau, der jedenfalls unvollendet geblieben, besteht aus einem in Rustica ausgeführten Untergeschoß und einem durch ionische Pilaster gegliederten oberen Stockwerk. Von der inneren Einrichtung ist nichts mehr vorhanden als eine ausgezeichnet schöne geschnitzte Thür, welche sicher von derselben Hand gearbeitet ist, wie die im Kloster Montoliveto bei Asciano befindliche, von der Hand des Fra Giovanni da Verona. Leider hat dieselbe neuerdings einen dicken Anstrich von Oelfarbe erhalten.

Noch weit schöner als dieser Palast und unbedingt zu den reizvollsten Architekturwerken der Frührenaissance gehörig ist die gegenüberliegende, gleichfalls von Antonio da San Gallo erbaute Loggia. Vier schlanke korinthische Säulen und zwei ebensolche Eckpilaster tragen fünf Bogen, in deren Zwickeln Eichenlaubkränze mit den Wappen der del Monte angebracht sind, die Rückwand wird durch elegante Pilaster gegliedert, welche den vorderen Säulen entsprechen. Es ist höchlichst zu bedauern, daß von diesem ungemein schönen Bauwerke bis jetzt keine genügende Aufnahme gemacht worden ist.

Von den Arbeiten, die, wie Vasari angiebt, Niccolo Soggi, Ridolfo Ghirlandajo, Battista Franco und Bartolommeo della Gatta in Monte San Savino ausgeführt haben, ist nichts mehr übrig geblieben; dagegen besitzt das Kloster S. Maria delle Vertighe, eine Miglie von der Stadt entfernt, ein bezeichnetes Bild von Margharitone vom Jahre 1272, welches die Commentatoren des Vasari (ed. Lem. XI, 323, Anm. 1) beschrieben haben, während es Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei unerwähnt lassen. Es enthält in drei Abtheilungen auf Goldgrund in der Mitte die thronende Madonna, rechts die Verkündigung und Geburt Christi, links die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Mariä. In Folge einer Verkettung ungünstiger Umstände gelang es mir leider nicht, dieses Bild zu Gesicht zu bekommen.

Breslau. A. Fischer.



Jugendbildniß von David d'Angers. Nach einer Zeichnung von Ingres.

Kunstliteratur.

David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains, par M. Henry Jouin. Paris, E. Plon et Cie. 2 vols. 1877. 4.

David d'Angers ist der internationalste unter den modernen französischen Bildhauern, einer der Wenigen, deren Gesichtskreis über Frankreich und die Villa Medicis hinausreichte. Die Beziehungen zu Deutschland treten bei ihm so sehr in den Vordergrund, daß ein bei Plon in glänzender Ausstattung erschienenes, dem Leben und Schaffen, den Zeitgenossen und den Schriften des Künstlers gewidmetes Werk aus der Feder eines seiner Landsleute, Henry Jouin, auch bei uns das lebhafteste Interesse zu erwecken berufen ist.

Von den Schöpfungen eines Carpeaux oder Perraud, Rude, Duret, Foyatier oder Guillaume haben kaum vereinzelte Bronzenachbildungen die Grenze überschritten; David d'Angers' Namen begegnen wir in jeder Biographie Goethe's, seine Marmorbüste des Dichters befindet sich in Weimar und in München, ein Gypsabguß derselben schmückt die königliche Bibliothek in Dresden; Straßburg besitzt von David's Hand das 1840 enthüllte Gutenberg-Denkmal, das Gegenstück zu Thorwaldsen's Werk in Mainz. Die lange Reihe seiner fünfhundert Bronzemedaillons weist alle Häupter der geistigen und künstlerischen Bewegung seiner Zeit in Deutschland auf: die Bildhauer Rauch und Rietschel, Tieck und Danneker, die Architekten Schinkel und Klenze, die Maler Vogel und Friedrich, die Brüder Alexander und Wilhelm von Humboldt, die Dichter Schiller, Tieck, Chamisso und Börne, den Romanschriftsteller Willibald Alexis (Häring), den Philosophen Schelling, den Geographen Ritter, den Phrenologen Spurz-

heim, den Homöopathen Hahnemann, den Physiologen Blumenbach, Hummel, den Komponisten, Lindenau, den sächsischen Staatsmann und Astronomen, und den Kanzler von Müller. Kein Hervorragender entging ihm, sein Talent ward für ihn zum Ehrentempel der großen Genien, und darum ist David d'Angers kein Fremder in der deutschen Kunstwelt. Er war Anhänger der phrenologischen Hypothesen von Gall und Spurtzheim und sein Ausspruch: „le profil, c'est l'unité," ward von seinen Ansichten über die Ausbildung des Schädels unterstützt. Auch nach England und Griechenland machte er Streifzüge zu demselben uneigennützigen Zwecke, Profile zu sammeln, denn die Medaillons wurden stets in Bronze ausgeführt und der betreffenden Person als Geschenk übersandt, während das Museum seiner Vaterstadt Angers das Original in Gyps erhielt; eine Doublette blieb der einzige Lohn des Bildhauers, der seine gewaltige Schöpferkraft und sein im Schweiße seines Angesichtes erworbenes Vermögen dieser fast zur Leidenschaft gewordenen Liebhaberei opferte.

Das Alles hat Henry Jouin, sein Biograph, in trefflicher Weise zu schildern gewußt, wobei ihm freilich die Sache beneidenswerth leicht gemacht war; denn die Familie des Künstlers hatte ihm den vollen authentischen Nachlaß des Todten an Papieren, Schriften und Handnotizen ohne Vorbehalt zur freien Verfügung gestellt, und das Museum David in Angers enthält die Gesammtschöpfungen seines Genius in seltener Vollständigkeit. Ein Gefühl rührender Dankbarkeit hatte den Bildhauer veranlaßt, eine Kopie all seiner Arbeiten, von dem ersten preisgekrönten Bas-Relief an, seiner Vaterstadt Angers, deren Pension ihn zur Fortsetzung seiner Studien befähigte, zu übersenden; Anfangs geschah es in Marmor oder Bronze, später, als die Bestellungen und die monumentalen Schöpfungen sich häuften und überstürzten, nur noch in Gyps, aber in ununterbrochener Folge, und dieser Umstand kommt seinem Nachrufe bedeutend zu Statten. Nur Kopenhagen hat in seinem Thorwaldsen-Museum etwas Gleiches aufzuweisen; sowohl Rauch's Atelier in Berlin als auch Schwanthaler's Atelier in München besitzen nur Studien früherer oder vereinzelte Entwürfe aus den spätern Jahren der Künstler.

Es sind zwei starke Bände, welche Jouin seinem Landsmanne widmet; der erste enthält die Biographie und die damit verwebte Besprechung seiner Werke, der zweite, ganz davon verschiedene, führt uns David d'Angers, den Meister mit dem Meißel, auch als Kunstschriftsteller, feinen Beobachter, Kritiker und Biographen seiner Zeitgenossen vor. Freilich geht die Sache dann in das Kleinliche über, und die Befriedigung, mit der man den ersten zwei Dritteln dieser Abtheilung folgte, verläuft gänzlich im Sande, wenn der Leser in der „Lettres sur l'art" überschriebenen Korrespondenz eine große Anzahl gleichgiltiger, kaum ein paar Zeilen langer Billete findet. Eine kräftige Handhabung des Rothstiftes hätte hier Wunder wirken können, denn die Darstellung droht im Wuste unterzugehen.

Zwei Porträts des Gefeierten sind dem Werke beigegeben. Seltsamer Weise ist der Biographie des ersten Bandes das Bild des alternden Löwen, nach dem 1866, zehn Jahre nach dem Tode des Meisters, von seinem Schüler Hebert geschaffenen Oelportrait, welches den Ehrenplatz in der Villa Medicis einnimmt, vorangestellt, während die Schriften des gewiegten Kritikers in der Vollkraft der Jahre und des Schaffens von der anmuthigen flüchtigen Bleistiftskizze eingeleitet werden, welche Ingres 1815 in der Villa Medicis von seinem Genossen, dem 27jährigen Laureaten entwarf und die wir in dem Holzschnitt an der Spitze dieses Aufsatzes wiederholen. Vierundzwanzig Abbildungen der Hauptwerke von David d'Angers erhöhen die prächtige Ausstattung des Buches; leider stehen sie nicht alle auf gleicher Höhe; aber sie geben immerhin eine Idee von der gewaltigen Schöpferkraft des Bildhauers; zwei der besseren sind unten reproducirt.

Pierre Jean David, — den Namen d'Angers nahm er aus Dankbarkeit für seine Geburtsstadt an — war ein Sohn des Volkes und ein Republikaner von der Wiege bis zum Sarge. Auf den Schultern des freiwillig mitgezogenen Vaters machte der fünfjährige zarte Knabe 1793 den Feldzug gegen die royalistisch gesinnte Vendée mit, sein ganzes Leben war dem Kultus der großen Freiheitsmänner und Ideen gewidmet, 1848 war er Deputirter des Maine-Loire-Departements in der Constituirenden Nationalversammlung; nach dem Staatsstreiche vom 2. December gehörte er erst zu den Gefangenen, dann zu den Verbannten und sein ver-

frühter Tod ist zum Theile dem Weh des Exiles zuzuschreiben: er kehrte nur zum Sterben in sein geliebtes Frankreich heim. „Mes rois, ce sont les hommes de génie, ceux dont les oeuvres sont utiles à l'humanité", sagte er 1854, als seine Freunde ihn drängten, sich dem Könige Otto von Griechenland vorstellen zu lassen, und dieses Wort könnte man David d'Angers' politisches und künstlerisches Glaubensbekenntniß nennen. Sein Meißel hat Frankreichs Städte mit Statuen, Büsten und Medaillonportraits seiner begabtesten Söhne beschenkt, denn die Zeit war reich an Stoff. Die Vergangenheit und die Gegenwart regten den Bildhauer gleichmäßig zum Schaffen an, die Nationalität trat bei ihm in den Hintergrund, wenn seine Helden nur den Geist der Freiheit athmeten.

Unter tausend Opfern und Entbehrungen gelang es dem angehenden Kunstjünger, erst zwanzigjährig, der engen Sphäre des väterlichen Hauses, wo er Holzschnitzereien ausführen mußte, zu entkommen und nach Paris zu wandern. Louis David, der Republikaner par excellence unter den Meistern mit Pinsel und Palette, dessen Atelier damals zu den von Bildhauern und Malern besuchtesten gehörte — auch Ludwig Tieck und Bartolini arbeiteten bei ihm —, war sein erster, der Bildhauer Roland sein zweiter Lehrer, und seine angeborenen Grundsätze fanden bei diesen beiden Vorbildern neue Nahrung.

David d'Angers' Jugend fiel in eine glückliche Zeit der Wiedergeburt in der französischen Kunst. Der am 5. November 1810 unter Napoleon's Patronat eröffnete Salon zeigte eine reiche Fülle von Kunstwerken, die zum Theile heute die Galerie des Louvre schmücken. Louis David, der Hofmaler, stellte den „Fahneneid der Armee nach der Vertheilung der Adler" aus, Guérin „Andromache und Pyrrhus" und „Aurora und Cephalus", Girodet die „Sinnende Männergestalt auf den Ruinen Roms", welche Chateaubriand's Züge trug. Unter den 103 Bildhauerarbeiten befanden sich Canova's „Tänzerin", Roland's „Bacchantin", Bosio's Gruppe, „Die Liebe verführt die Unschuld" und Chaudet's „Cyparissa ihren Hirsch beweinend". Es war eine Epoche des Aufstrebens, und David d'Angers' durchaus eigenartige Begabung schuf ihm früh eine hervorragende Stellung unter den Genossen. Er war Louis David's Lieblingsschüler und sollte dereinst der Erbe von Roland's künstlerischem Nachlasse werden.

Gleich in den ersten vor die Oeffentlichkeit gebrachten Arbeiten des jungen Bildhauers spricht sich seine warme Begeisterung für die Freiheitsideen aus und die gegebenen Themata kamen ihm dabei trefflich zu Statten. Sein „Sterbender Othryades", der letzte Ueberlebende der dreihundert Helden von Thermopylä, welcher sich selbst das Schwert in die Brust stößt, erwarb ihm 1810 den zweiten Preis, das Bas-Relief „Der Tod des Epaminondas" ein Jahr später den Preis von Rom, den Schlüssel zum Lande klassischer Kunst. Damals hatte sich eine Eliteversammlung von zukunftsvollen Laureaten auf allen Gebieten in der Villa Medicis zusammengefunden: Cortot und Pradier unter den Bildhauern, Abel de Pugot, Ingres, Horace Vernet, Dupré unter den Malern und endlich Herold, der nachmalige Komponist der Opern „Zampa" und des „Pré aux Clercs", unter den Musikern.

Außerhalb der Villa Medicis herrschten damals in Rom zwei mächtige Gegenströmungen: die Canova's, des Anakreontikers unter den Bildhauern, und die des Isländers Thorwaldsen, des nordischen Barden mit Hammer und Meißel. Vor beiden Richtungen hatte sein Lehrer Roland David d'Angers gewarnt. Canova's Art und Weise fesselte den jugendlichen Laureaten lange Zeit, er verkehrte viel im Atelier des Venetianers und lernte Manches von ihm, obgleich er seine Manier nicht annahm. In seinen „portraits d'artistes" vergleicht er ihn mit Correggio und meint, die „Maria Magdalena" sei das einzige aus dem Herzen des Bildhauers hervorgegangene Werk. Zu dem Atelier des „reinen Klassikers" Thorwaldsen fehlte Roland's Schüler ein Empfehlungsbrief.

Seine Studien in Rom waren bedeutend, seine fertigen Arbeiten beschränkten sich auf eine männlich schöne Büste des „Odysseus", eine „Nereide" und die Statue eines „Jungen Hirten", über welche sich Canova höchst beifällig äußerte. Noch in der Villa Medicis entwarf er auch sein erstes Porträt-Medaillon, das seines Genossen Hebert.

In seinem geliebten Frankreich erwartete ihn bei der Heimkehr 1816 die volle Restauration, und er ließ sich leicht durch Canova's Enthusiasmus zur Reise nach England bestimmen,

um die in Burlington House ausgestellten „Elgin Marbles", des Phidias Bildwerke vom Parthenon, zu studiren. Canova befand sich im Auftrage des Papstes in Paris, um die von dem korsischen Adler und dem Baron Denon aus Rom entführten Kunstschätze zurückzufordern. Von dort hatte man ihn zum Schiedsrichter über den Werth der von Lord Elgin der Regierung zum Kaufe angebotenen Parthenonsculpturen nach England gerufen, und er kehrte entzückt von der Schönheit derselben nach Paris zurück. „L'opere di Fidia sono una vera carne" jubelte er in einem Briefe an Quatremère de Quincy, und David d'Angers wallfahrtete bald, wie Canova es gethan hatte, täglich hinaus nach Burlington House und bildete sein entzücktes Auge an den klassischen Meisterwerken griechischer Kunst.

Erst die Geldnoth führte ihn in den letzten Tagen des Juli 1816 wieder in die Heimat, wo der geistige Nachlaß seines eine Woche vorher gestorbenen Lehrers Roland seiner harrte. Ludwig XVIII. hatte den tüchtigsten Bildhauern Auftrag ertheilt, die Brücke Louis XVI. mit zwölf Statuen zu schmücken, ähnlich wie später Friedrich Wilhelm IV. die Berliner Schloß=



Reliefporträt John Flaxman's.

brücke; Roland hatte den „großen Condé" übernommen, welcher nun David d'Angers zufiel. Mit diesem einen Wurfe war seine Zukunft entschieden. Die jetzt im Schloßhofe zu Versailles aufgestellte Marmorstatue ist das Symbol der Lebenskraft und genial ausgeführten Bewegung. Niemand wird Versailles verlassen, ohne die Erinnerung an diese jugendliche Feldherrngestalt mitzunehmen. Der Bildhauer hat den Prinzen in dem Momente dargestellt, wo er seinen Marschallstab vor Freiburg mitten in die badischen Laufgräben wirft und zu Fuß mit 2000 Mann gegen 3000 wohlverschanzte Feinde zum Siege vorgeht. Im Frühjahr 1817 befand sich die Statue auf der Ausstellung, und Lob und Auszeichnung flogen David d'Angers von allen Seiten zu. „Ma fine, c'est comme l'orage" rief eine alte Frau, wie Jouin berichtet, und die Kenner meinten, seit Puget sei Nichts von solcher Wucht und Energie geschaffen worden.

Jouin's häufig wiederkehrendes Stichwort ist: David d'Angers sei der Schöpfer einer nationalen Kunst, bei jedem größern Werke kommt Jouin auf diese Ansicht zurück und in dieser Wiederholung liegt eine Schwäche seines biographischen Monumentes, die wir unsern Lesern nicht verhehlen möchten. Die Arbeit ist mit anerkennenswerther Ausdauer gearbeitet, schon das dem zweiten Bande angehängte chronologisch geordnete Verzeichniß von David's Werken, mit Angabe des Materials, der Duplikate und der Aufbewahrungsorte der ersten

Entwürfe, ist an sich eine Riesenstudie; warum schwächt er selbst den Gesammteindruck durch derartige persönliche Ansichten, die er uns doch vergeblich aufzudrängen sucht? Sein Kultus für den genialen Landsmann wirkt oft störend, vorzüglich am Ende seines Lebensbildes, wo er Parallelen zwischen einer Anzahl moderner Zeitgenossen, Lemot, Rude, Pradier, Simart, Duret und David d'Angers zieht, nur um seinen Helden durch den Vergleich noch höher zu heben. Ein thörichtes Beginnen! David's Fries an der „porte d'Aix", zu Marseille und Rude's Fries des Triumphbogens „de l'Etoile" können ruhig neben einander bestehen.



Standbild Corneille's in Rouen.

Die nächste große Bestellung sollte ein neues Meisterwerk von der Hand des Bildhauers in's Leben rufen. Es galt, als eine Art royalistischen Nationaldankes, dem Andenken des Generals Bonchamps ein Denkmal zu setzen, und der Sohn des geretteten Republikaners lieh dem Königsvertheidiger seinen Genius zur Verewigung seiner rein menschlich edeln That. Er hat den verwundeten Helden brechenden Auges, mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Ein Mantel bedeckt die schon von den Vorboten des Todes gelähmten Füße, das von langem Haar umwallte Haupt hebt sich noch einmal mit Aufbietung aller Kräfte, der linke Arm befiehlt seinen verzweifelten Getreuen Gnade für seine gefangenen Feinde an: „Grâce aux

prisonniers"! lautet die Inschrift des Sockels. Die Einweihung fand am 11. Juli 1825 Statt, und ein Beifallssturm war David's Lohn. Die Wittwe und die Tochter, der Schwiegersohn und die Enkel des Generals, sowie der ganze Rest des royalistisch gesinnten Adels und die Veteranen der Armee eines Frotté, Charette und Cathelineau, wohnten der Enthüllung in der Kirche zu St. Florent bei. Tagelang wallfahrteten dann noch die Rudera aus jener Zeit der Trübsal und der Leiden in das Atelier des Republikaners, um dem Verherrlicher ihres Helden ihren Dank zu bringen. Volle dreißig Jahre später, am 18. Juli 1855, kehrte David, kurz vor seinem Tode, nochmals in die kleine halbdunkle Dorfkirche zurück, seiner Schöpfung das letzte Lebewohl zu sagen: er hatte seinem Vater dort ein Denkmal gesetzt. „Bonchamps" und die „Junge Griechin" blieben seine Lieblinge unter der langen Reihe seiner Werke.

Zwischen dem Entwurfe und der Vollendung seines „Bonchamps" hatten zahlreiche weitere Arbeiten der verschiedensten Art das Atelier des Bildhauers verlassen. Das würdig gehaltene Grabmal des Grafen von Bourke, eine antik schöne trauernde Frauengestalt, welche zu der Büste des Todten emporblickt, zeigt eine Carstens' Art und Weise verwandte Auffassung. Das Monument des Generals Foy, das Grabmal Suchet's, Porträtbüsten und Medaillons gingen aus seinen rastlos thätigen Händen hervor, der arme Schützling der Stadt Angers war ihr Stolz geworden. Auch zu seinem Privatvergnügen bildete er Medaillon auf Medaillon, wer ihm bedeutend schien, wer ihm lieb war, mußte sein Profil in Bronze gegossen sehen.

Die „Junge Griechin auf dem Grabe des Marco Botzaris" war ein weiterer glücklicher Griff in das Füllhorn von David's Genius. All seine Sympathien flogen Griechenland zu, daheim herrschten die Legitimisten, dort kämpfte man noch um Freiheit. Halb Kind, halb Jungfrau, ruht die zarte Gestalt gänzlich unbekleidet auf der Marmorplatte und entziffert mit neugierigem Finger den Namen des Helden von Missolunghi; ein Gang auf den Père Lachaise hatte dem Bildhauer diesen Gedanken nach der Wirklichkeit eingegeben. Er sollte in spätern Jahren noch den Schmerz erleben, sein Werk, das er wie ein eigenes Kind liebte, von Nachkommen der klassischen Griechen barbarisch verstümmelt zu sehen. Jetzt ist es wiederhergestellt, aber es wird in Athen aufbewahrt und schmückt die Todesstätte des Vaterlandsvertheidigers nicht mehr.

David hatte den Vater und seine beiden Schwestern verloren; die Mutter, sein guter Schutzengel, ruhte schon lange unter der Erde, als er sich, ein Jahr nach der Julirevolution mit der Enkelin La-Revellière Lepeaux's, Fräulein Emilie Maillocheau vermählte. Die Hochzeitsreise ging, bezeichnend für die Vorliebe des Künstlers, nach Deutschland! In Weimar suchte er den Schatten Goethe's, in Berlin und Dresden, München und Stuttgart modellirte er Profile, studirte und lernte er.

Der gute Sohn und Bruder ward ein zärtlicher Gatte und Vater. Zu seinem einzigen Genrebilde, und auch dieses ist noch halb Sittenbild, dem „Kinde mit der Traube", gab ihm sein dreijähriger Sohn Robert die Anregung, ganz ähnlich wie Carpeaux's kleiner Sohn Charles das Modell zu dessen trefflichem „Verwundetem Amor" war. Der Knabe steht auf den Fußspitzen und hascht lüstern nach der über ihm hängenden Traube; die nach ihm züngelnde Natter hat der Bildhauer auf Béranger's Wunsch bei der Ausführung in Marmor weggemeißelt, das Gypsmodell im Museum David zeigt sie noch.

Der „Sterbende Barra" ist das dritte Glied des jugendlichen Kleeblattes, das Nachtstück zu der „Jungen Griechin" und dem „Kinde mit der Traube". Glühende Begeisterung auf den müden schmerzdurchbebten Zügen, liegt der Knabe, ein Märtyrer seiner Ueberzeugung, für David das Symbol der geliebten Republik, sterbend da; die royalistischen Vendéeer hatten den Schwerverwundeten zu dem Rufe „vive le roi!" zwingen wollen, aber er hatte den Tod vorgezogen und die dreifarbige Kokarde auf das Herz gepreßt, um mit dem Rufe „vive la république!" sein junges Leben auszuhauchen.

Unter den monumentalen Arbeiten aus David's Blüthezeit des Schaffens nehmen die „porte d'Aix" in Marseille und das „Giebelfeld des Pantheon" zu Paris die ersten Stellen

ein. Die Hauptgruppe der „porte d'Aix" stellt den Auszug der Freiwilligen in dreißig Gestalten dar; es ist die steingewordene Marseillaise, unter dem Marmor pulsirt warmes Leben, der Republikaner hatte sich in seinem Elemente gefühlt! Victorien und orientalische und europäische Waffentrophäen ergänzen die Scene der Begeisterung. „Aux grands hommes la patrie reconnaissante!" lautet die Inschrift des Pantheon, der jetzigen Genovefakirche, welche David d'Angers' gewaltige Hautreliefgruppe, seine meistgenannte Arbeit versinnbildlicht. Es war ein Thema so recht aus dem Herzen des Bildhauers, und das Werk lobt den Meister, trotz der einzelnen Schwächen. Frankreich, eine klassisch gehaltene, von wohlgeordnetem Faltengewande umflossene Gestalt, theilt Ruhmeskränze an seine großen Söhne aus, und der Künstler wagte den kühnen Wurf, alle in der Kulturentwicklung mitwirkenden Genien, ohne Rücksicht auf die politische Anschauung darauf anzubringen.

Dazwischen ging Statue um Statue aus seinem Atelier hervor. Der stoische Heroismus der Antike fand seine Verherrlichung in der Gestalt „Philopömen's", der sich das Eisen aus der Wunde zieht, heute im Louvre, neben Perraud's „Verzweiflung" und Foyatier's „Spartacus", das christliche Gottvertrauen in dem Bischof „Fenelon" und dem Hugenotten „Ambroise Paré", derbe Männlichkeit in „Jean Bart", der schöpferische Genius in „Guttenberg"; tüchtige Staatsmänner verewigte er in „Jefferson", „Washington" und „Lafayette", Dichter und Denker in „Racine", „Pierre Corneille", „Casimir Delavigne", „Bernardin de Saint Pierre" und dem „guten König René".

Auf Börne's Grab stiftete seine Hand einen Granitstein mit der Bronzebüste des im Exile Gestorbenen. Ein Bas-Relief zeigt die drei Gestalten: Frankreich und Deutschland durch die Freiheit vereint. Wie viele seiner Landsleute hatten nach 1815 wie der Republikaner gehandelt!

Das Jahr 1848 nahte, David d'Angers ward Deputirter, aber auch Gefangener und Verbannter, als die neue Ordnung der Dinge eintrat. Wie Louis David und Ludwig Börne, deren Gräber er mit Kränzen geschmückt hatte, mußte er sein Vaterland meiden, und dieses Weh brach ihm das Herz. Als er 1853 wieder heimkehren durfte, neigten sich sein Genius und seine Lebenskraft dem Ende zu. Das Medaillon Manin's, des venetianischen Freiheitshelden, war sein letztes, der Entwurf zum Grabmonumente seines Freundes Franz Arago die letzte größere Arbeit.

Auf der Schwelle der Revolution war er geboren, unter Waffengeklirr erwachsen, als Freigeist ist er auch gestorben, er wies die Sterbesacramente zurück, kein priesterliches Gebet sollte seinen Sarg umtönen. —

Die Illustrationen zu Jouin's Buch geben eine gute Uebersicht von David's Werken. Nur das „Kind mit der Traube" und den „Sterbenden Barra" vermißten wir schmerzlich und hätten dafür gern die beiden unschön ausgeführten Faceansichten von Chateaubriand's und Goethe's Marmorbüste hingegeben.

Der zweite, den Schriften des Künstlers gewidmete Band enthält, wie schon angedeutet ward, viel Spreu unter trefflichem Waizen. Die Einheit würde in diesem Theile durch den Wegfall eines guten Drittels ebenso sehr gewonnen haben, wie im ersten durch die Streichung der rein persönlichen Erläuterungen des Biographen. David d'Angers ist ein schöner männlicher Charakter, ein reichbegabter Bildhauer, ein Mann von Gemüth und Urtheil, aber kein Nebenbuhler des Phidias, kein ebenbürtiger Genosse Michelangelo's, Beide dürfen in ihren Gräbern ruhig weiterschlummern.

David's „Aesthetik und Geschichte der Kunst" enthält treffend gute Schlagworte über die Entwicklung der modernen Bildhauerei; es ist eine Art von Katechismus für denkende kunstsinnige Menschen und als solcher mit Perlen reich durchsät. Aussprüche wie folgende: „La sculpture est la tragédie des arts", „La sculpture est une religion", „La sculpture implique l'idée d'apothéose", „Un marbre ou un bronze fait avec âme est un flambeau à guider les nations", lassen tiefe Blicke in die Seele des begeisterten Bildhauers thun. Seine Ansichten über den Gang, die Haltung, die Auffassung sind ebenso viele willkommene Fingerzeige für Jeden, der Interesse für diesen Zweig der Kunst hat. Die kurzen, „Malerei",

„Architektur", „Musik" und „Tanz" überschriebenen Kapitel sind leichte Waare. Nicht so harmlos sind dagegen die „portraits d'artistes" aufzufassen, eine Reihe alphabetisch geordneter, längerer und kürzerer biographischer Notizen über Zeitgenossen und Kunstwerke, bald nur nach Zeilen zählend, bald vollständige, in Zeitschriften veröffentlichte Lebensbilder; er zeigt darin Sarkasmus, manchmal einseitiges, doch niemals unbegründetes Urtheil; die breiter ausgeführten Lebensskizzen seiner Lehrer, des Malers Louis David und des Bildhauers Roland, sowie die von Canova und Thorwaldsen bieten eine Fülle interessanter schlagfertiger Aussprüche. Sein Urtheil über Dannecker's „Schillerbüste" und dessen vielbewunderte „Ariadne" ist originell und treffend. Auch er selbst ist neben seinem Vater, dem Holzschnitzer David, nicht vergessen.

Reiseeindrücke über französische und spanische, belgische und holländische Kirchen, sowie über einzelne antike und moderne Bildwerke und Malereien reihen sich an. Unter dem „Vermischten" befindet sich ein wunderbares romantisches Phantasiestück: „Eine Nacht im Atelier", worin er selbst all seine Schöpfungen Revue passiren läßt und wie ein Vater mit ihnen redet. Der „Jungen Griechin" und „Bonchamps" gilt auch hier seine größte Zärtlichkeit. Die „Kunstbriefe" überschriebene, mehr geschäftliche Korrespondenz des Gefeierten macht den Schluß, und ein Facsimile seiner nervigen scharfen Schriftzüge ergänzt dieselbe.

Trotz der angedeuteten Schwächen ist Henry Jouin's Werk bestens zu empfehlen, um so mehr, da der Besuch der Pariser Ausstellung die französische Kunst deutschen Lesern wieder so viel näher gerückt hat. Der leichte schöne Stil ist das elegante Französisch gebildeter Kreise, ohne Schwulst und ohne Ueberladung mit technischen dem Laien fernliegenden Ausdrücken.

Hermann Billung.

Notiz.

Dorfpartie aus der Eifel, von C. Ludwig. Der Maler dieses im Besitze des Prof. Donndorf in Stuttgart befindlichen, in Fr. L. Meyer's Radirung charakteristisch wiedergegebenen Bildes ist gegenwärtig Lehrer an der Kunstschule in Stuttgart, wohin er von Düsseldorf im Jahre 1877 berufen wurde. Obwohl er seine Studien unter Karl Piloty in München gemacht, hat er sich in seiner Naturauffassung doch mehr an die Schule von Düsseldorf angeschlossen, wo er sich fast zehn Jahre lang aufgehalten hatte. Er weiß die poesievolle Romantik der alten Zeit mit der scharfen Charakterisirungsweise und dem kräftigen Vortrag der neuen harmonisch zu verschmelzen. In der Großartigkeit der Auffassung und in der Beherrschung weiter Pläne erinnert er vortheilhaft an C. F. Lessing, dessen Vorbild sicherlich nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben ist. Die Aufmerksamkeit weiterer Kreise hat er zuerst durch eine große Gebirgslandschaft, den St. Gotthardspaß, auf sich gelenkt, die auf der vorigen Berliner Kunstausstellung zu sehen war und dem Künstler den Eingang in die Nationalgalerie eröffnete. Die Hauptvorzüge dieses trefflichen Bildes, meisterliche und interessante Behandlung der riesigen Felsmassen, fesselnde Lichteffekte und stimmungsvolle Wahrheit, fallen auch auf unserem Bilde dem Beschauer sofort in's Auge. Nur daß der Maler hier gemäß der Natur seines Vorwurfs mehr das Idyllische als das Erhabene zum Ausdruck gebracht hat.

R.







C. Ludwig pinx. — Druck v. Fr. Felsing München — Fr. L. Meyer sculp.

DORFPARTHIE AUS DER EIFEL.

Das Original im Besitze des Herrn Prof. Donndorf in Stuttgart


UNIVERSITY
OXFORD
GALLERIES





GIOV. BATTISTA TIEPOLO.



Giovanni Battista Tiepolo.

Von Isidor Krsnjavi.

Mit Radirungen.



Das Jahrhundert vor der großen französischen Revolution zeigt in seiner Kunst wie in einem Spiegel den Niedergang des Zeitalters. — Während der Epoche des höchsten Glanzes und der höchsten Macht der venezianischen Republik, stand ihre Kunst in schönster Blüthe; mit dem Verfall des Staates ging auch die Kunst zu Grabe. Doch so wie eine Flamme vor dem Erlöschen oft noch einmal hell aufleuchtet, so erglänzte vor gänzlicher Nacht in der Kunstgeschichte Venedigs noch ein großer Künstlername — Giovanni Battista Tiepolo.

Tiepolo ist in Venedig geboren. Sein Geburtstag, der 5. März, wird mit Bestimmtheit angegeben, während das Geburtsjahr in der Ueberlieferung schwankt. Eine Version sagt, es sei das Jahr 1692, eine zweite 1693 gewesen; Lanzi nimmt sogar 1697 an. — Charles Blanc[1]) berichtet, Tiepolo's Vater sei „mercante di negocj da nave" gewesen, jedoch ohne dafür Belege anzuführen. Ueber Tiepolo's Jugend ist keinerlei Aufschluß zu finden; über seine Familie enthält Capellari's Campidoglio Veneto I, V nur das negative Resultat, daß G. Baptista mit der Adelsfamilie Tiepolo in keinem verwandtschaftlichen Verhältniß stand.

Es ist aber wahrscheinlich, daß des Malers Eltern Klienten des adeligen Hauses waren, dessen Namen sie nach venezianischem Brauch trugen [2]); auch wäre es nicht unmöglich, daß dieser „mercante di negocj da nave" oder Tiepolo selbst ein getaufter Jude war, denn auch diese durften den Zunamen ihrer adeligen Pathen führen.

Zu seinem ersten Lehrer, Gregorio Lazzarini, kam Tiepolo schon als Knabe und machte so rasche Fortschritte, daß der Ruf des kaum sechzehnjährigen Schülers den des Meisters in den Schatten stellte; auch übertraf er bald Franceschini, dem er sich später angeschlossen hatte.

Lazzarini, ein Nachahmer des Paolo Veronese, streng als Zeichner, gewissenhaft, aber wenig begabt, Franceschini, der hohle Klassizist, konnten das feurige Genie des Jünglings nicht befriedigen. Doch blieb ihm die Schule dieser Meister von Nutzen; er lernte einerseits nach älteren Vorbildern sich zu üben, andrerseits den künstlerischen Eigenwillen, die allgemeine Krankheit seiner Zeit, wenigstens einigermaßen zu beherrschen.

1) Histoire des peintres, fasc. 468—69; die von diesem Autor gegebene ästhetische Würdigung des Meisters ist eine verfehlte, da sie nur auf der Beurtheilung seiner Deckenbilder beruht. Ch. Blanc erwähnt das seltene Buch: Vita di Gregorio Lazzarini da Vincenzo Canal, 1732, als wichtig für die Biographie Tiepolo's. Es gelang mir nicht, das Buch aufzutreiben.

2) Domenico Tiepolo dedicirt eine Serie von Radirungen nach Studienköpfen seines Vaters dem Alvise Tiepolo, Gesandten am Hofe Clemens XIV. In der Dedication erwähnt Domenico, daß seine Familie stets die Protektion und das Padrocinio des Alvise Tiepolo genossen habe.

Sein ungewöhnliches koloristisches Talent befreundete ihn mit G. B. Piazetta, von dem er viel lernte, obwohl er seine Effekte mit anderen Mitteln suchte. Während Piazetta scharfe Kontraste liebt, seine Schatten in breite einfarbige Massen sammelt, in denen alle Lokaltöne ersticken, seine Lichter wie Blitze durch das Gemälde führt, ist bei Tiepolo alles durchleuchtet von Sonnenglanz und Luft; die Kraft der Kontraste ist mehr durch das Nebeneinander der Lokalfarben erreicht mit besonderer Berücksichtigung der Schönheiten aller Farben in reflektirtem Licht.

Tiepolo war aber nicht nur ein eminenter Kolorist, sondern er machte auch sehr gewissenhafte zeichnerische Studien. Zanetti [1]) sagt: „io ne son testimonio. Nel naturale si fece i maggiori studii suoi, e sopra tutto seppe veder con buon occhio gli accidenti piu oportuni delle ombre e dei lumi, e rappresentarli con meravigliosa facilità."

Im Alter von 19 Jahren [2]) erhielt Tiepolo schon den Auftrag, in der Kirche „dell' Ospedale" die Figuren der Propheten zu malen. Soviel man aus den sehr schwachen Reproduktionen dieser Bilder entnehmen kann, tritt in ihnen Tiepolo's künstlerische Individualität noch nicht hervor. — Das von Ch. Blanc angeführte Gemälde: „Die Israeliten im rothen Meer", welches den „Propheten" nachgefolgt sein soll, ist verschollen. Vielleicht unmittelbar hierauf [3]) malte Tiepolo in den Seitenkapellen der Chiesa dei Scalzi den Christus im Garten Gethsemane und die Verklärung der heil. Theresa; denn in diesen Fresken ist Piazetta's Einfluß noch deutlich zu verspüren, und es wird gestattet sein anzunehmen, daß Tiepolo noch in den hierauf folgenden Werken dieser Kirche zu voller künstlerischer Selbständigkeit gelangte.

In die lange Zeit zwischen 1712 und 1740 fallen Tiepolo's Arbeiten in und um Venedig, welche seinen Weltruhm begründeten. 1740 treffen wir ihn in Mailand vielbeschäftigt und hochgefeiert. Im Sommer 1750 wurde er nach Würzburg berufen, um daselbst den damals neuerbauten erzbischöflichen Palast zu schmücken. Reich an Ehren und Gewinn [4]) kehrte er 1753 nach Venedig zurück.

Die Venezianische Regierung hoffte den allgemeinen Verfall der Kunst aufzuhalten, indem sie dieses große Talent berief, um die Kunstverhältnisse zu bessern. Man beschloß, in Venedig eine Akademie der Künste zu gründen und Tiepolo an die Spitze der Anstalt zu stellen. Im Jahre 1755 wurde die neue Akademie eröffnet und Tiepolo zu ihrem ersten Direktor ernannt [5]). Er blieb acht Monate über den gesetzlich bestimmten Termin von zwei Jahren auf diesem Posten. — Wenn es weder zu Tiepolo's Zeiten noch später der venezianischen Akademie gelungen ist, die alte herrliche Kunst Venedigs aufzuerwecken, so sind daran die äußeren Verhältnisse schuld, die zu bewältigen das angewendete Mittel zu schwach war.

Tiepolo war zu dieser Zeit überhäuft mit Arbeiten verschiedener Art. Alle kirchlichen und politischen Würdenträger, reiche Leute und sämmtliche Höfe des In- und

1) Della pittura Veneziana, 1771, pag. 415. Dieses in Venedig gedruckte Werk ist unter den zeitgenössischen das vollständigste und bringt einen Katalog der damals in Venedig befindlichen Bilder Tiepolo's.

2) Das Geburtsjahr Tiepolo's nach Zanetti mit 1693 angenommen, fällt seine erste öffentliche Arbeit in das Jahr 1712.

3) Zanetti nennt auch das Bild in S. Polo „sehr früh".

4) Für den Plafond des Würzburger Treppenhauses erhielt er 12,000 Gulden, für den Kaisersaal 6000, für die beiden Altarbilder 3000 Gulden und 2000 Gulden Reisekosten (Nagler).

5) Ein Abdruck des Ernennungsdiploms findet sich in dem Elogio di G. B. Tiepolo von D. Antonio Berti, einer Festschrift der venezianischen Akademie.



Auslandes ertheilten ihm Aufträge — aus Bayern, Sachsen, selbst aus Petersburg kamen zahlreiche Bestellungen. 1761 berief König Karl III. Tiepolo nach Madrid, um von ihm den königlichen Palast ausmalen zu lassen [1]).

Der greise Maler schmückte daselbst mehrere Säle mit Bildern aus, malte außerdem einige Altargemälde [2]) und starb nach kurzem Krankenlager in der Hauptstadt Spaniens, wahrscheinlich am 27. März 1770.

Unser Meister war liebenswürdigen Charakters, schön [3]) und von feinen Manieren; er lebte „signorilmente", wie Longhi sagt und scheint in seinen Familienverhältnissen glücklich gewesen zu sein; von seiner Frau und seinen Töchtern weiß man gar nichts, sie müssen also sehr vortreffliche Frauen gewesen sein. — Bedenklich ist, daß dieses Lob auch auf seine Töchter ausgedehnt werden muß, denn diese sollen Malerinnen gewesen sein, von denen aber die Geschichte schweigt. Sollte manche überaus schwache Figur in Tiepolo's Bildern auf ihre Mithilfe an des Vaters Arbeiten schließen lassen?

Von den zwei Söhnen, die beide Tiepolo's Schüler waren, ist Domenico der weitaus bedeutendere, Lorenzo dagegen nur ein schwacher Schatten seines Vaters.

Außer seinen Kindern, die er zu Künstlern machte, hatte Tiepolo auch mehrere Schüler, von denen Fabio Canal und Francesco Lorenzo erwähnenswerth sind.

Tiepolo's Werke sind zahlreich und mannigfacher Art; wir wollen zunächst seine Deckenbilder, dann die übrigen Fresken, hierauf die Tafelbilder und endlich die Skizzen und Radirungen betrachten.

An Zahl und Umfang sind unter Tiepolo's Arbeiten die Fresken am bedeutendsten, nicht so an innerem Werth; er ist da wohl hauptsächlich nur handfester Dekorateur, besonders in den **Deckenbildern**.

Wir beginnen mit **Venedig**. Nach den Propheten und den zwei allegorischen Gruppen in der **Kirche dello Spedale** [4]) und den Bildern der Seitenkapellen, der heil. Therese und des Cruzifixus, in der **Chiesa dei Scalzi**, ist das große Deckenbild daselbst, die „Madonna di Loretto" anzusetzen. Engel tragen das Haus Maria's nach Loretto. Die ganze Szene ist so gemalt, als sehe der Beschauer den Vorgang von unten sich wirklich ereignen, und gerade dieser Vorwurf ist hierzu trefflich geeignet. — Die Vertheilung von Licht und Schatten, die geschlossene und wohlvertheilte Anordnung der Gruppen, die lebendige und dem Gegenstande angemessene Komposition, die edle Auffassung in der Zeichnung der Madonna und des Christuskindes machen dieses Deckenbild zu einem der besten und harmonischesten Werke Tiepolo's, an welchem die Konsequenzen der „Perspective curieuse" am wenigsten unangenehm auftreten. In der Dominikaner-

1) J. E. Wessely, Dohme's „Kunst und Künstler", Lief. 47, setzt als Reisejahr 1760 an. Doch widerspricht dem eine Veroneser Broschüre: „Componimenti all' esimio pittor G. B. Tiepolo", welche Tiepolo 1761, als in Verona anwesend, feiert. Andrerseits hat Wessely die Unmöglichkeit nachgewiesen, 1763 als Reisejahr anzunehmen. Da der Brief des R. Mengs vom 23. Dezember 1761 datirt ist, können wir Tiepolo in demselben Jahr in Verona und Madrid angekommen denken.

2) Tiepolo's Arbeiten in Spanien sind beschrieben in dem Werke: „Le arti italiane in Spagna, ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbelire le Castiglie", Roma 1825.

3) Es giebt drei Porträts von G. B. Tiepolo: eins nach Nazzari gestochen von Cattini, das zweite gemalt und gestochen von Longhi, das dritte gezeichnet und gestochen von Monaco. Unser Porträt ist von dem Verfasser dieses Aufsatzes nach dem Kupfer in Al. Longhi's „Compendio delle vite dei pittori" (Venezia 1762) radirt.

4) Gestochen von Domenico Tiepolo.

kirche „al Rosario“ befinden sich am Plafond drei Fresken Tiepolo's: „Die Madonna erscheint dem h. Domenicus“, „Die Apotheose des h. Domenicus“ und „Die Gründung des Rosenkranzfestes“. Dieses letzte Bild nimmt als räumlich größtes die Mitte der Decke ein und ist von den dreien das hervorragendste. Auf einer mit Balustraden geschmückten Terrasse steht der Heilige mit seinem Gefolge und vertheilt Rosenkränze an das Volk; der Raum über dem Heiligen ist von Engeln und Seligen erfüllt, die sich an dem Feste betheiligen. Es ist eine der farbenfreudigsten Schöpfungen des Meisters; auch ist die Perspektive mehr auf Seitenansicht von unten berechnet, so daß die Figuren und Architekturen in noch leidlicher Verkürzung sich präsentiren, während die „Apotheose“ leider Fußsohle und Nasenspitze in unmittelbarster Nähe erscheinen läßt.

Aus der demolirten Kirche „delle Cappucine a Castello“ zu Venedig wurde ein Deckenbild, die heil. Helena darstellend, in die Akademie der bildenden Künste übertragen, der es aber nicht zu besonderer Zierde gereicht. Mit Oelfarben gemalt und wie ein Deckenfresco dekorativ gehalten, ist es eins der flausten Bilder des Meisters.

Auch die Kirche der „Pieta“ an der Riva bei Schiavoni besitzt ein Deckenbild Tiepolo's: „Die Krönung Maria's“. Die „Dreieinigkeit“, perspektivisch aus einander gerückt, umfängt die Madonna, welche zu ihr emporschwebt. Ein Vergleich mit Correggio's Himmelfahrt liegt nahe, fiele aber für Tiepolo nicht ganz günstig aus; während dort zwei Chöre von Engeln mit Madonna und Christus einander entgegenstürmen und Leben in die Handlung bringen, lagern hier die Engel um den Rahmenrand und begleiten den himmlischen Vorgang mit Musik und Gesang. Das Kolorit des Bildes ist sehr klar und hell; die Kontraste sind nicht so entschieden wie in den vorher genannten Deckenbildern.

In der Scuola del Carmine [1]) findet man an der Decke fünf Bilder des Meisters. Auf dem Mittelbilde erscheint die Madonna dem h. Simon Stock. Die Engelsgruppe mit der Madonna darf den glücklicheren Gedanken des Meisters beigezählt werden, während der Heilige selbst minder gelungen ist. Um dem kühlen Silberton des Bildes einen wirksamen Gegensatz zu schaffen, ist eine Gruppe aus dem Fegefeuer eingeführt, für die der Heilige bittet. Der Engel rechts neben dem Heiligen gehört zu den schwächsten Figuren des Meisters. Um dieses Mittelbild gruppiren sich die vier anderen, Engel darstellend [2]).

Die Kirche S. Giovanni e Paolo hat in einer Seitenkapelle ein schwaches Deckenbild, welches wohl mit Unrecht dem G. B. Tiepolo zugeschrieben wird und wahrscheinlich von einem seiner Söhne herrührt.

Im Palazzo Sandi befinden sich an einem Plafond vier Allegorien der Beredtsamkeit von Tiepolo und der Palazzo Grimani soll auch ein Deckenbild von ihm besitzen.

In Venedig werden ferner noch folgende Deckenbilder genannt: im Palast Rezzonico eine allegorische Darstellung mit sehr starken Verkürzungen, die besonders an den Pferden unangenehm zur Geltung kommen; ein Deckenbild im Palazzo Labbia, an welchem ein von unten gesehenes Pferd leider den Hauptgegenstand bildet; vom Dogen Cornaro wird berichtet, er habe in seinem Palast (jetzt Mocenigo) Plafondbilder von

1) Nicht zu verwechseln mit der Carmeliter-Barfüßler-Kirche.

2) Zanetti nennt diese Werke: opere dello stile piu purgato e bello del Tiepolo. — Alle fünf Bilder sind von Tiepolo's Sohn Domenico gestochen.



Tiepolo malen lassen und in der That befinden sich noch jetzt einige Deckengemälde Tiepolo's (in Oelfarben) in diesem Palaste, gehören aber zu den schwachen, kaum als seine Arbeit erkennbaren Bildern.

In Italien außerhalb Venedigs sind die Deckenbilder Tiepolo's im erzbischöflichen Palast zu Udine die bedeutendste Leistung. Tiepolo hatte vom Hause Delfino in seiner Jugend vielfache Wohlthaten genossen und wurde auch vom Patriarchen Delfino in Udine mehrfach beschäftigt. Neben dem in dieser Zeitschrift besprochenen, von Giov. da Udine geschmückten Saal, befindet sich ein ziemlich niedriges, weites Gemach, dessen Decke fünf Fresken Tiepolo's schmücken. Das Mittelbild stellt das Urtheil Salomonis, die übrigen vier einzelne Heiligenfiguren dar. Das Mittelbild zeichnet sich durch Geschlossenheit der Komposition und besonders klaren Fluß der Linien aus. Als hübsche Nebensache sei erwähnt, daß der Meister die beiden Gigantenfiguren vom Hauptplatz in Udine als Baldachinträger am Throne Salomon's verwerthete. — Die ganze Komposition ähnelt auffallend der vielbesprochenen Katharina Cornaro Makart's. Die niedrige Decke des Saales mag Tiepolo veranlaßt haben, dieses Bild sehr sorgfältig auszuführen, so daß es in jeder Hinsicht erfreulich erscheint, da aus demselben Grunde auch die Drunterſicht keine übertriebene ist.

In demselben Palais hat Tiepolo auch eine ganze „Loggia" ausgemalt. Wir wollen vorläufig nur die drei Deckenbilder besprechen. Unter denselben ist die Opferung Isaak's das Beste; es dürfte in der Frescotechnik kaum jemals die Leuchtkraft dieser Carnation übertroffen worden sein. Der Schmelz der Oelfarbe ist mit den Vorzügen des Fresco scheinbar verbunden, so daß es unmöglich erscheint, größere koloristische Vorzüge in dieser Technik zu erreichen. — An der Decke des Stiegenhauses finden wir einen „Engelssturz" von unserem Meister, von seltener Kühnheit und Schönheit der Komposition. Abgesehen von einigen barocken Zügen, so z. B. davon, daß Lucifer über den Raum hinaus gemalt ist (ähnlich wie in der Jesuitenkirche zu Rom), zeichnet sich dieses Fresco ganz besonders durch schönes Ineinandergreifen der Linien, schnittige Zeichnung und warmes Kolorit aus.

In Verona malte Tiepolo im Palazzo Canossa ein Deckenbild mythologischen Inhaltes. „Die Figuren erscheinen in ihren Verkürzungen sehr gespreizt, die Knie berühren das Kinn." In Domenico's Katalog [1]) finden wir noch folgende Deckenbilder des Meisters reproduzirt, ohne Angabe, wo sich die Originale befinden: „Venus und Saturnus, der ein Kind in den Armen hält". Die drei Grazien streuen Blumen. — Die Figuren sind nur schwach verkürzt, die Massen auf der Bildfläche günstig vertheilt. Als minder glücklich ist die Komposition des nächsten Blattes zu bezeichnen. Kraft, Ruhm, Weisheit und Noblesse sind hier allegorisch dargestellt. Der Repräsentant der „Kraft" ähnelt leider zu sehr einem Affen, es ist aber nicht zu bestimmen, ob das des Malers oder Stechers Schuld ist. — Ein zweiter allegorischer Plafond ist auch nicht viel besser, jedoch gehört die Hauptfigur des Ruhmes zu den liebenswürdigeren Zopfengeln. — Ein Plafond mit der Allegorie des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung und

1) Catalogo di varie opere inventate dal celebre G. B. Tiepolo al serviggio di S. M. morto a Madrid 1770 incise in Nro. 25 dallo stesso e altro dalli figli. Dieser illustrirte Katalog, obwohl von Domenico Tiepolo zusammengestellt, ist unvollständig, enthält aber fast alle eigenhändigen Radirungen Tiepolo's; auch sind darin einige Stiche nach Domenico's Arbeiten eingefügt. Die meisten Blätter sind von Domenico Tiepolo radirt.



ein anderer mit unverständlich gruppirten Engeln gehören zum Schwächsten, was Tiepolo geleistet. Zwei Plafondbilder sind von Lorenzo Tiepolo gestochen.

Die lange dauernde Mißachtung, in welcher Tiepolo's Werke fast ein Jahrhundert lang standen, ließ viele seiner Werke in anderen Städten und Villen Italiens in Vergessenheit gerathen, trotzdem daß uns berichtet wird: „alle Höfe, reiche Leute, kirchliche und politische Würdenträger des In- und Auslandes haben Tiepolo beschäftigt", — „viele Kirchen im Venezianischen und in der Lombardei weisen Frescomalereien seiner Hand auf", finden wir keinerlei Nachrichten über sonstige Deckenbilder des fruchtbaren Meisters im übrigen Italien.

Außerhalb Italiens sind in erster Reihe die Würzburger Deckenbilder des Meisters zu nennen. In dem sehr reich und malerisch angelegten Treppenhause des dortigen erzbischöflichen Palastes malte Tiepolo in ziemlich zerfahrener Anordnung und sehr dekorativ den Olymp und die vier Welttheile, entsprechend dem Geschmacke seiner Zeit, welcher sich ohne den mythologischen Apparat weder in Poesie noch in Malerei zu helfen verstand, dabei aber die Mythologie rein äußerlich als bloße Phrase auffaßte und behandelte. Für die Decken des Kaisersaales in demselben Palaste wurde ein Gegenstand aus der städtischen Geschichte gewählt. Wir wollen vorläufig nur das Mittelbild als eigentliches Deckenbild besprechen. — Die drei Darstellungen beziehen sich auf die Hochzeit des Friedrich Barbarossa. Im Mittelbilde führt ihm Apollo die Braut zu, in deren Gefolge als Hofdamen Ceres und Venus figuriren. Die Kostüme sind die venezianischen der späteren Renaissance; die bartlose Figur des Kaisers kommt nicht recht zur Geltung, weil sie in übermäßig starker Verkürzung gemalt ist. Das Bild leidet an vielen Excentricitäten und verirrt sich in seinem mythologischen Theile geradezu in das Gebiet der Geschmacklosigkeit. Zu den Füßen des Bräutigams (nicht der Braut, wie Nagler angiebt, was womöglich noch anstößiger wäre) ergiebt sich nämlich eine Nymphe mit einem Alten höchst unanständiger Zärtlichkeit: bei Dekorirung eines erzbischöflichen Palais gewiß eine starke Freiheit.

In Madrid malte Tiepolo außer mehreren Altarwerken nur Deckenbilder — „quivi demoro con largo stipendio per lo spazio di ott' anni — — — per dipingere alcune volte del palazzo nuovo." Im Saale der Leibgarden malte er „den Vulkan, für Aeneas die Waffen schmiedend", im nächsten Saal eine Allegorie: „Hispania auf einem Löwen reitend inmitten der olympischen Götter". Im Thronsaal sind an der Decke die Provinzen Spaniens und Indiens mit ihren Produkten und Trachten, ferner der Glaube, die Macht, Größe und andere Attribute des Staates in eine große Komposition vereint. Diese Deckenbilder wurden allgemein bewundert und für Tiepolo's Meisterstück angesehen; die betreffenden Berichte heben hervor: die Poesie, das seltene Feuer, den wunderbaren Effekt, die besondere Charakteristik und Schönheit des Details; Alles sei, heißt es, mit ganz neuen Mitteln erreicht. Wir können uns diesem Lobe nicht anschließen, sondern müssen einen entschiedenen und auffallenden Rückschritt gegen die Würzburger Fresken konstatiren, die selbst wieder hinter den venezianischen und Udineser Arbeiten weit zurückstehen. — Wolken bilden den Haupthestandtheil der Komposition, die Figuren sind zerflattert und unschön.

Fassen wir Tiepolo's Leistungen auf dem Gebiete der dekorativen Deckenmalerei als Ganzes in's Auge, so haben wir vor Allem die große Verschiedenheit des Werthes der Arbeiten zu betonen; während an den früheren viel Vorzügliches hervorzuheben ist,




UNIVERSITY
OXFORD
GALLERIES



ANTONIUS UND KLEOPATRA

PAL. LABBIA IN VENEDIG

Druck v. A. [illegible]





müssen die späteren als reine Marktwaaren bezeichnet werden. Mag man auch vom malerischen Standpunkt aus das bekanntlich schon von einem Melozzo da Forli eingeführte Prinzip der Illusion und der konsequenten Perspektive auf Deckenbildern vertheidigen, mag man auch das neuestens beliebte Zurückgreifen sehr bedeutender Meister (Baudry, Cabanel, Makart) auf dies Prinzip nicht geradezu verdammen: unleugbar ist es doch, daß dasselbe gerade starke Talente leicht zum vollständigen Ruin führt. Innigkeit, Gemüth, Seele, ja selbst Großartigkeit der Komposition sind an der Decke eines Raumes nicht am richtigen Platze; es haben die Alten in dieser Hinsicht richtiger gedacht als die größten Meister der Renaissance; ganz und gar unmöglich wird es aber überhaupt, alle diese Vorzüge in ein Deckenbild zu bringen bei konsequent durchgeführter Drunterſicht.

Hätten wir von Tiepolo nur Deckenbilder, so wäre keiner der Vorwürfe zu bestreiten, die man vielfach gegen ihn erhob; so aber möge die Behauptung bestritten werden, daß Tiepolo's Deckenbilder Tiepolo's Haupt- und Meisterwerke seien — eine Behauptung, die ausnahmslos von Allen aufgestellt wurde, die bisher über Tiepolo geurtheilt haben. Das Beste und Schönste, was unser Meister geleistet hat, sind seine Tafelbilder und einige Wandfresken. Hier kommen die schönen Seiten seines großen Talentes zur vollen Geltung. War auch sein Gemüth nicht reich, hing auch sein Herz mehr am Aeußerlichen, Malerischen, Prächtigen, so wußte er doch in vielen der letztgenannten Werke einen Ton anzuschlagen, der vom Herzen kam und zum Herzen sprach. Man trifft in diesen Bildern oft innige Andacht, glühendes Gefühl, Verzückung, aber auch heiteren Lebensgenuß und köstlichen Humor, selten leeres Spiel mit Formen und Farben. Die schönsten Wandfresken Tiepolo's befinden sich in dem oben erwähnten Palazzo Labbia zu Venedig in demselben Saal, dessen schwaches Deckenbild wir schon erwähnten.

Die großartige, von Mengozzi Colonna gemalte Architektur theilt den Saal in der Weise, daß an den Hauptwänden sich zwei Triumphthore öffnen, in welchen sich zwei historische Scenen abspielen: rechts vom Eingang „Kleopatra, die Perle in den Becher des Antonius werfend“, links „Kleopatra, den Antonius empfangend“. Beide Kompositionen sind sehr reich, ungewöhnlich glänzend und von seltener malerischer Schönheit. Die Entgegensetzung von Licht und Schatten ist sehr kräftig, dabei das Ganze von einer Helle und Farbenpracht, eines Paolo Veronese würdig. Die erstere Komposition zeichnet sich überdies auch durch klare Anordnung aus. Die Durchführung ist sehr sorgfältig, die Zeichnung von altvenezianischer Noblesse und belebt durch feine humoristische Züge. — Zwischen der Architektur rechts und links klingen die Kompositionen in einigen prächtigen orientalischen Figuren aus.

Man hat Tiepolo oft einen Nachahmer Paolo Veronese's genannt. Diese Kompositionen sind eine schöne Frucht seiner Veronese-Studien; es findet sich darin aber auch viel des Eigenartigen und Selbständigen. Ich möchte die „Kleopatra mit der Perle“ als das Hauptwerk Tiepolo's bezeichnen; dasselbe ist deßhalb auch hier für die Radirung ausgewählt und wurde von Meister Unger trefflich wiedergegeben.[1])

1) In einem Theil der Auflage ist auf unserer Radirung durch ein Versehen des Schriftstechers Pal. Lobbia (statt Labbia) geschrieben, was wir zu verbessern bitten. Anm. d. Red.

(Schluß folgt.)

Das Innere der Votivkirche in Wien.

Mit Abbildungen.



Vor zwölf Jahren, als das Fest der Kreuzerhöhung für den Bau der Wiener Votivkirche herannahte, haben wir das Aeußere der glänzenden Schöpfung H. v. Ferstel's den Lesern vorgeführt und in Kürze die Stellung zu kennzeichnen versucht, welche das Werk in der architektonischen Entwickelung des modernen Wien behauptet (Bd. II, S. 205). Nun ist nicht nur der damals noch unausgewachsene Körper des Baues in allen Details vollendet; sondern auch sein kostbarer Schmuck an plastischer und malerischer Dekoration, an kirchlichen Ausstattungsstücken, Geräthen und Paramenten wird eben durch das letzte Handanlegen bereit gestellt, um für den bevorstehenden Tag der Einweihung fertig zu sein. Am 24. April, zur Feier der silbernen Hochzeit des österreichischen Herrscherpaares, welche durch eine Reihe großartiger Festlichkeiten begangen werden wird, soll die Uebergabe des Gebäudes in den Dienst der Kirche erfolgen. Wir wollen zur Vorbereitung auf diesen feierlichen Akt unser damals von dem Aeußeren der Votivkirche gegebenes Bild durch die beifolgende Ansicht des Inneren vervollständigen und den Lesern zugleich einen Ueberblick über die großartige Gesammtwirkung seines künstlerischen Schmuckes bieten, wie derselbe jetzt vollendet vor uns steht.

Es ist nicht nur ein hoher Freudentag für die Völker Oesterreichs, welchen die Votivkirche die glückliche Errettung ihres Kaisers aus Mörderhand in die Erinnerung ruft, nicht nur ein Tag der Feier für die Geistlichkeit, deren Händen ein Kleinod der Architektur anvertraut wird, sondern es ist vor Allem ein Tag der Ehren und des Ruhmes für die Kunst im weitesten Sinne des Wortes, welchen Wien mit der Einweihung seiner Votivkirche begehen wird. Als vor 23 Jahren der Grundstein zu dem Gebäude gelegt wurde, hatte sich die Architektur der Kaiserstadt eben erst mit kräftigem Ruck den Banden des alten baubüreaukratischen Regime's entwunden. Auf Johann Georg Müller's Bau der Altlerchenfelder Kirche, den ersten, in welchem der Geist der neuen Zeit zum Durchbruch kam, folgte die ebenbürtige Schöpfung Ferstel's; und so verschieden auch die beiden Werke sich darstellen mögen, in der Wahl des Stils und in dessen Behandlung, — Eines haben sie mit einander gemein, was für uns bei der heutigen Betrachtung die Hauptsache ist: daß die Baukunst in ihnen nicht als die despotische Herrin, sondern als die tonangebende Führerin der Schwesterkünste erscheint, die sich in dichter Schaar um sie gruppiren. Schon durch die Schule trefflicher Steinmetzen und Ornamentbildhauer, welche in der Bauhütte der Votivkirche herangebildet wurden, wirkte der Bau bahnbrechend in der modernen Kunstgeschichte Wiens. Ehrlich-

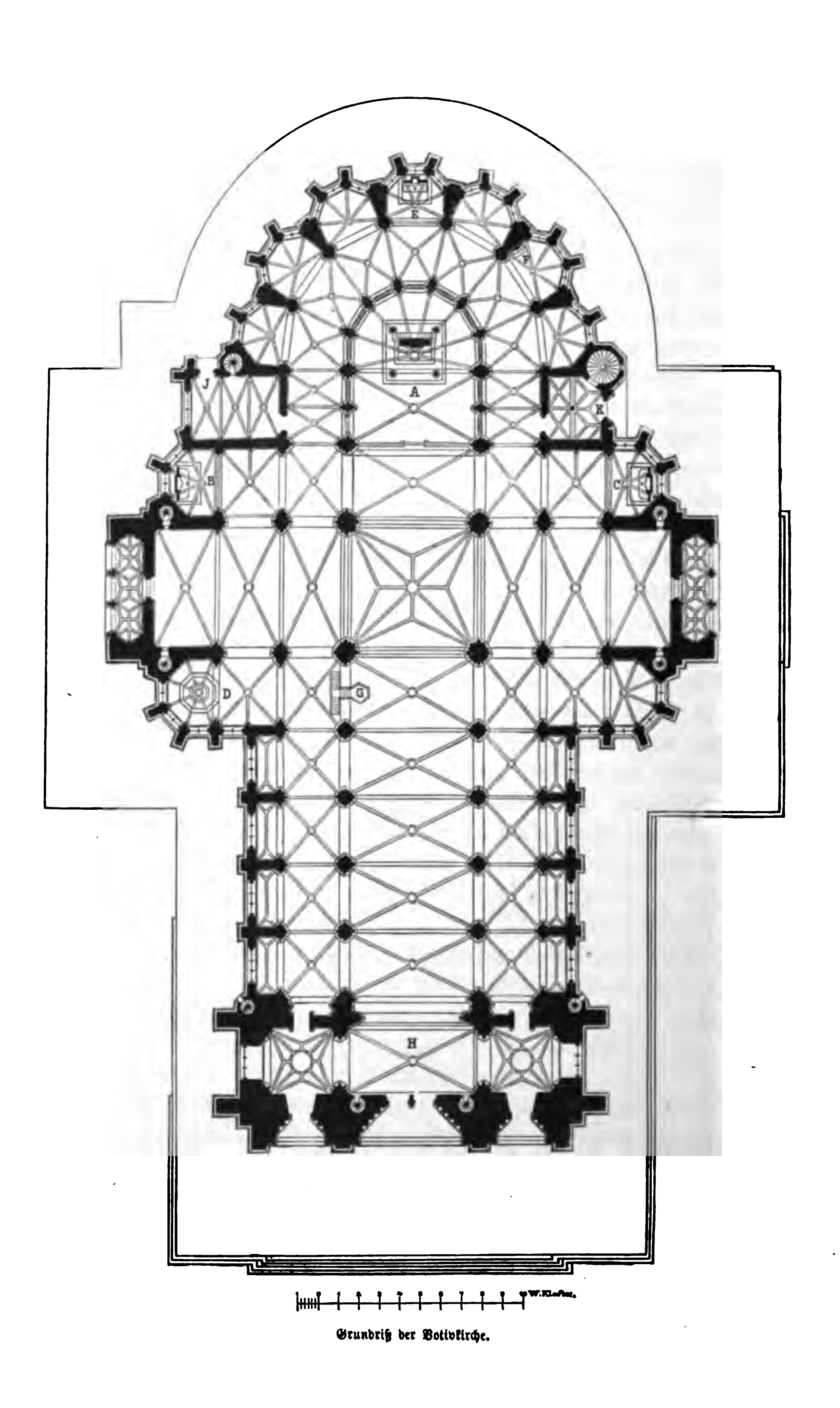


Inneres der Votivkirche in Wien.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.





Grundriß der Votivkirche.

wesentlichen Theile des Inneren und seiner Dekoration: die edel gegliederten Pfeiler mit ihrem Statuenschmuck unter Baldachinen, die reichen Gewölbemalereien, Wandbilder und gemalten Fenster, das zierliche Bodenmosaik, endlich die Hauptstücke der kirchlichen Ausstattung, Altäre, Kanzel, Kandelaber u. s. w.

Wir wenden uns zunächst den prächtigen gemalten Fenstern zu, welche in ununterbrochener Folge sämmtliche Haupt- und Nebenräume der Kirche mit ihrem farbigen Glanz erfüllen. Es sind ihrer im Ganzen 78, zum Theil von mächtigen Dimensionen, in der Mehrzahl mit figurenreichen Darstellungen angefüllt, zu denen die bedeutendsten österreichischen Meister die Entwürfe geliefert haben: an ihrer Spitze Führich und Steinle — der ja ein geborner Wiener ist, — dann Trenkwald, Laufberger, Rieser, die Gebrüder Carl und Franz Jobst, L. Mayer, C. Geiger, Sequens und Wörndle. Wenn die langjährige Arbeit an diesen großen Aufgaben kirchlicher Kunst manchem der genannten Künstler den Anlaß zu einer sehr willkommenen Erweiterung seines Wirkungskreises darbot und die tüchtigsten Kräfte der lange vernachlässigten Glasmalerei zuführte, so ist die letztere andererseits auch in technischer Hinsicht durch die Ausführung dieser Arbeiten sichtlich auf eine bedeutend höhere Stufe gehoben worden. Man braucht nur die Leistungen der österreichischen Glasmalerei, welche vor kaum zwei Decennien entstanden sind, mit den Fenstern der Votivkirche zu vergleichen, um wahrzunehmen, daß dieser wichtige Zweig der kirchlichen Kunst gegenwärtig nicht nur an Strenge des Stils, sondern vor Allem auch an Gediegenheit und Glanz der Technik mit den besten modernen Werken des Auslandes in die Schranken treten kann. Die Mehrzahl der Fenster wurde in den Anstalten von Geyling in Wien und Neuhauser in Innsbruck ausgeführt, einen kleinen Theil lieferte Kratzmann jun. in Pest. Da die genaue Aufzählung des Einzelnen uns nicht nur über den Reichthum des hier zur Darstellung gebrachten Gedankeninhalts und der zur Herstellung der Fenster aufgewendeten Mittel Aufschluß giebt, sondern auch zeigt, aus welchen Quellen diese Mittel geflossen sind, lassen wir ein Verzeichniß aller Glasgemälde, ihres Inhalts und ihrer Urheber, nebst den Beiträgen und Namen der Stifter folgen

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.
Vorhalle (2 Fenster)	1	Laufberger.	Geyling.	Der h. Severin; erste Zeit des Christenthums in den westlichen Kronländern.	4280	Erzhzg. Franz Karl †.
	2	Ders.	Neuhauser.	Der h. Stephan; Christianisirung der östlichen und südlichen Kronländer.	"	Kaiser Ferdinand †.
Seitenschiffe (8 Fenster)	3	C. Jobst.	Geyling.	Der h. Leopold, Landespatron Nieder-Oesterreichs.	"	Cardinal Rauscher †.
	4	Mayer.	"	Der h. Rupert; Ober-Oesterreich, Salzburg, Tirol.	"	Die Kardinäle Tarnoczy u. Eder †.
	5	Laufberger.	"	Der Tod des h. Joseph; Steiermark, Kärnthen.	"	Elf adelige Damen Böhmens.
	6	Geiger.	"	Der h. Stanislaus; Galizien und Lodomerien.	"	Erzherzog Albrecht.

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.
	7	Sequens	Geyling	Der h. Wenzel; Böhmen.	4280	Fürst Adolf Schwarzenberg.
	8	Trenkwald	"	Die hh. Cyrill und Method; Mähren und Schlesien.	"	Fürst Johann Liechtenstein.
	9	Rieser	"	Der h. Stephan; Ungarn.	"	Erzbischof Haynald.
	10	"	"	Der h. Hieronymus; Croatien und Slavonien.	"	Baron Sina †.
Kreuzschiffkapellen (13 Fenster)				Erste Kapelle links: (Taufkapelle)		
	11	Fr. Jobst	"	Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist.	3000	Kardinal Simor.
	12	"	"	Die hh. Margaretha und Kunigunde.	"	Bischof Dr. Zalka.
	13	Sequens	Neuhauser	Der h. Guntherus, als Gründer des Stiftes Raigern.	"	Abt von Raigern.
	14	"	"	Die hh. Friedrich und Sarkander.	"	Erzbischof von Olmütz und Dombechant Lichnowski †
				Zweite Kapelle links:		
	15	Trenkwald	Geyling	Oben das Gleichniß von den Mühseligen und Beladenen, unten die Porträts des österreichischen Kaiserpaares nebst dessen Schutzpatronen.	4048	Kaiserin Elisabeth, Kronprinz Rudolf, die Erzherzoginnen Gisela und Marie Valerie.
	16	"	"	Oben die h. Famile, unten die Porträts und Schutzpatrone der kais. Kinder.	"	
				Erste Kapelle rechts:		
	17	Fr. Jobst	Kratzmann	Oben die hh. Anna und Joseph, unten die hh. Barbara und Heinrich.	3000	Ritter von Drasche.
	18	"	"	Oben die Madonna und der h. Wilhelm, unten die hh. Ferdinand und Franz de Paula.	"	Die Fürsten Ferd. Kinsky und Franz Auersperg.
	19	"	"	Oben die hh. Maria, Amalia und Julia, unten die hh. Adalbert, Friedrich, Wilhelm und Hubert.	"	Baron Klein.
	20	"	"	Oben die Erhebung des Deutschen Ordens in den Reichsfürstenstand, unten Maria, und vor derselben knieend die hh. Wilhelm, Barbara, Georg und Elisabeth.	"	Erzhrzg. Wilhelm.
				Zweite Kapelle rechts:		
	21	Trenkwald	Geyling	Oben die Werke der Barmherzigkeit, unten die Porträts und Patrone der erzherzoglichen Familien.	4048	Erzhrzg. Karl Ludwig.
	22	"			"	
	23	"			"	Erzhrzg. Ludwig Victor.

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.
Chorschluß-Kapellen (19 Fenster)	24 bis 42	Trenkwald	Geyling	Das Leben der Maria.	17 Fenster à 1800, 2 Fenster à 2100	1. Amalie Sparkuhle aus Bremen, 2. Anna v. Lagusius, 3. Martin Ott, 4. Charlotte v. Ferstel, 5. Anna u. Vincenz Handlinger, 6. Adlige Damen a. N.-Oesterreich, 7. Hofdamen der Kaiserin Elisabeth, 8. Adlige Damen a. Mähren, 9. Arbeiterinn. d. k. k. Tabakfabrik*), 10. Gesellsch. für vervielf. K., 11. Nikolaus Dumba, 12. Gräfl. Fam. Bouquoy-Longueval, 13. Frstl. Famil. Paar, 14. Mkgrf. Pallavicini, 15. Ad. Vinc. Ritt. v. Mautner, 16. K. Ritt. von Schwarz, 17. Pr. August v. S.-C.-Gotha, 18. Adelige Damen aus Steierm., 19. Gräfl. Thun-sche Familie.
				Hauptfaçade:		
Hochschiff (27 Fenster)	43	Gebr. Jobst	Neuhauser	Das große ornamentale Rosettenfenster.	2816	Commune Wien.
				Langhaus und Querschiff.		
	44 bis 69	"	Neuhauser und Geyling (zur Hälfte)	Ornamentale Muster und in den Medaillons der großen Vierpässe Brustbilder der Propheten und Sibyllen.	26 Fenster à 1530	Commune Wien.

*) Dieses in der mittleren Chorkapelle links neben dem Marienaltar befindliche Fenster mit der Verkündigung an die Hirten und der Geburt Christi ist in unserm beigegebenen Holzschnitte reproducirt.

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.
Querschiff-Façaden (2 Fenster)				Links:		
	70	Steinle	Neuhauser	Oben Christi Taufe und Transfiguration, unten dankt Kaiser Franz Joseph, beschützt von dem h. Namenspatron, der Maria für die glücklich abgewendete Gefahr.	17000	Commune Wien.
				Rechts:		
	71	"	"	Oben das h. Abendmahl und Christus erscheint nach der Auferstehung den Jüngern, unten der Aufruf Erzherzog Ferdinand Maximilian's an die Völker Oesterreichs, ein Gotteshaus zur Erinnerung an die glückliche Errettung des Kaisers zu erbauen.	17000	Kaiser Franz Joseph.
Hoher Chor (7 Fenster)	72	Führich (die Kartons nach seinen Entwürfen v. Wörndle	"	Petri Berufung zum Apostelamt.	2634	Stifte Schotten, Lilienfeld, Herzogenburg, Hohenfurt.
	73	und den Gebr. Jobst)	"	Christi Predigt vom Schiffe Petri.	"	Stifte Klosterneuburg, Melk, Heiligenkreuz, Seitenstetten.
	74	"	"	Petrus sinkt in's Meer.	"	} Commune Wien.
	75	"	"	Schlüsselübergabe.	"	
	76	"	"	Weide meine Schafe.	"	
	77	"	"	Petri Befreiung aus dem Kerker.	"	Bischöfe von Vesprim, Agram, Großwardein, Erlau, Siebenbürgen.
	78	"	"	Petri Kreuzigung.	"	Erzbischof von Breslau, Bischöfe von Diakovar, Seckau und Lemberg.

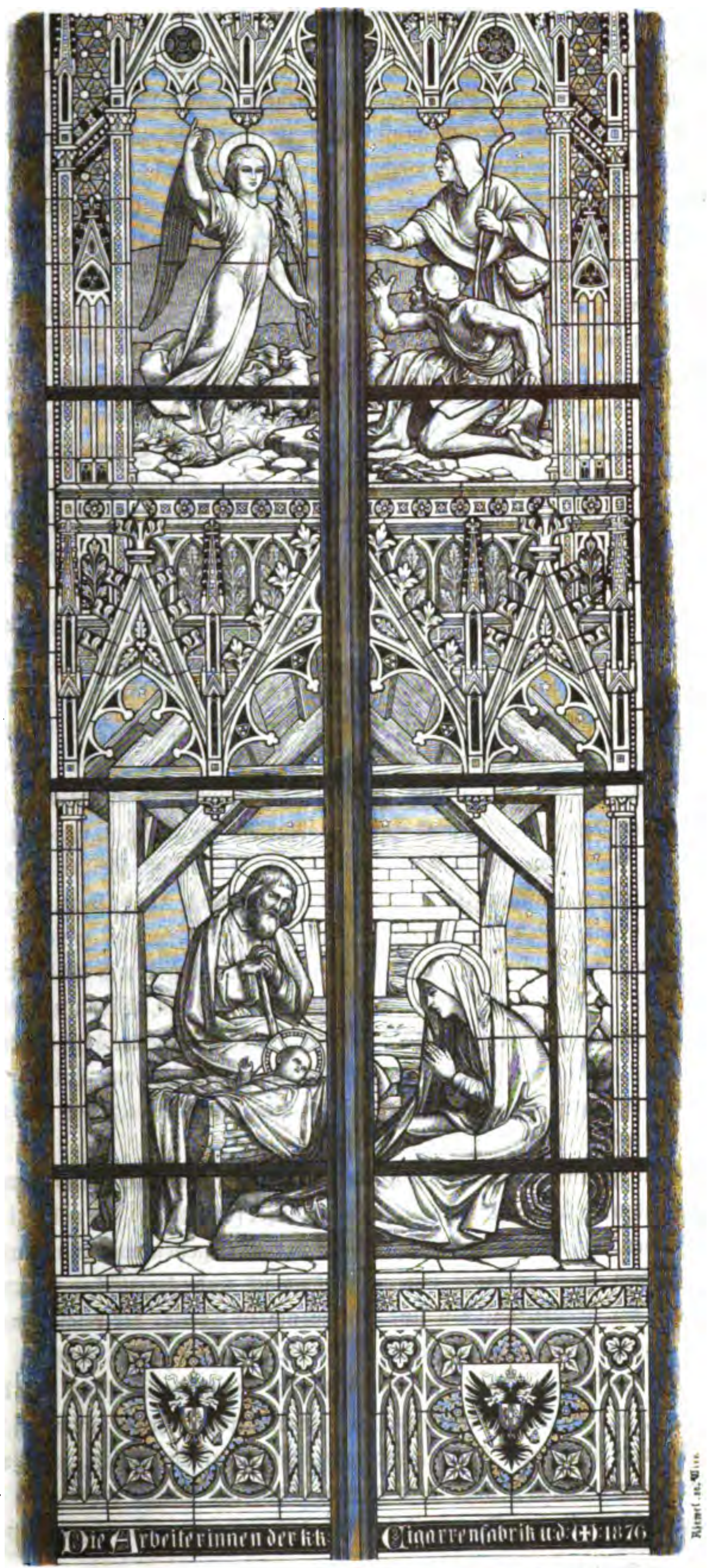
Zu diesen durch das einmüthige Zusammenwirken des Kaiserhauses, der Geistlichkeit, der hohen Aristokratie, sowie zahlreicher Korporationen, Vereine und Privatpersonen gestifteten Fenstern kommen dann noch die 2 Sakristeifenster, die 12 Fenster im Oratoriumtreppenhause, das Fenster in der Vorhalle zum Oratorium und 6 große Thurmfenster hinzu, welche sämmtlich von der Commune Wien, deren freigebige Theilnahme an dem Gesammtwerke nicht rühmlich genug hervorgehoben werden kann, zum Preise von 8065 Fl. hergestellt wurden. Im Ganzen beläuft sich der für die Glasmalereien aufgewendete Betrag auf die respektable Summe von c. 225,000 Fl. ö. W.

Nach den Glasfenstern ziehen zunächst die Malereien an den Gewölben und Wandflächen unsern Blick auf sich. Während die Pfeiler und Wände der Seitenschiffe in der einfachen Steinfarbe gelassen sind, welche im Laufe der Zeit schon einen schönen warmgrauen Ton erhalten hat, entwickelt sich über den vergoldeten Kapitälen der Dienste eine zunächst in sanften Uebergangstönen gehaltene, dann weiter nach oben bedeutend lebhaftere Polychromie. In den Seitenschiffgewölben, an den Zwickeln der Arkaden, an den Stichkappen des Mittelschiffgewölbes und an allen mehr untergeordneten Stellen bewegt sich dieselbe vorwiegend in ornamentalen Mustern, theils vegetabilischer, theils geometrischer Art; die Mittelfelder der Hauptgewölbe dagegen sind figürlichen Darstellungen eingeräumt und letztere haben dann im Chor auch noch an den Wandzwickeln über den Arkaden Platz gefunden. Ueberhaupt waltet in der ganzen Innendekoration die Tendenz vor, die gegen das Presbyterium zu gelegenen Theile und vornehmlich dieses selbst reicher als die übrigen auszustatten. Wir beginnen die Musterung der Gemälde am vorderen Ende des Langhauses; da schmückt gleich das Gewölbe zu Häupten der Orgelbühne eine Darstellung des Paradieses mit dem Bilde Gottvaters, von einer Engelsglorie umgeben, komponirt und al fresco gemalt von C. Jobst; daran schließt sich an den Mittelfeldern des Hauptschiffgewölbes die Reihe der Bilder des Stammbaums Christi (die Wurzel Jesse, ähnlich wie sie uns die berühmte Hildesheimer Decke zeigt) im Querschiff und Chor durch die Bilder der Märtyrer und Heiligen fortgesetzt; am Ende des Hauptschiffes gegen die Vierung zu macht das Bild der Madonna, am Chorende das Bild des Salvators den Abschluß der Reihe. Alle diese Malereien sind von den Gebrüdern Jobst ausgeführt. Das Vierungsgewölbe dagegen, mit dem Lamm Gottes in der Mitte, umgeben von den vier Evangelisten und acht Engeln mit den Leidenswerkzeugen, rührt von Prof. Laufberger her. Im Chor tragen, wie bereits bemerkt, auch die Mauerzwickel über den Arkaden figürlichen Schmuck; und zwar zeigen die Felder unter den sieben Fenstern des Chorhauptes Bilder aus der Geschichte des Noah, gemalt von Wörndle nach Kompositionen von Führich, der letzten Schöpfung des berühmten Künstlers; daran reihen sich dann gegen die Vierung zu noch beiderseits je zwei Felder, mit Darstellungen der vier Elemente im Dienste der Kirche und der vier symbolischen Thiere (Pelikan, Phoenix, Löwe und Adler), komponirt und ausgeführt von C. Jobst. Zur näheren Erläuterung der ornamentalen Malereien in den Nebenräumen sei noch hinzugefügt, daß bei der Wahl der vegetabilischen Motive an den Gewölben der Seitenschiffe vorzugsweise die liturgischen Pflanzen (Passionsblume, Wein, Aehren, Palme u. s. w.) berücksichtigt worden sind. Die Schlußpunkte der Gewölbe tragen Medaillons mit Engelfiguren. Im Chorumgang, in welchem der Grundton der Gewölbe blau ist, während er in den Seitenschiffen die graue Steinfarbe hat, treten zu diesem Schmuck in den Polygonseiten abwechselnd noch die drei Hauptfeste der Kirche (Weihnachten, Ostern und Pfingsten) hinzu, dargestellt in je vier Bildern, komponirt und gemalt von Franz Jobst. Die unteren Wandflächen der Absidialkapellen tragen gemalten Teppichschmuck; für die oberen Felder sind figürliche Fresken in Aussicht genommen. — Endlich sei noch hinzugefügt, daß sämmtliche Wandzwickel über den Arkaden des Haupt- und Querschiffes mit den nach dem großen Kaisertitel geordneten Wappenschildern der Provinzen Oesterreichs geziert sind.

Kaum weniger zahlreich, wenn auch nicht von gleich bestechendem Glanz der Wirkung, sind die plastischen und sonstigen dekorativen Zierden der Kirche. Bildhauer, Intar-

siatoren, Mosaicisten und Metallarbeiter haben hauptsächlich daran Antheil. Die Ersteren lieferten zunächst für die Pfeiler des Hauptraumes und der Kapellen den statuarischen Schmuck. Im Presbyterium stehen an den Pfeilern auf Konsolen die würdigen Gestalten der zwölf Apostel, von Frz. Erler. Je vier Heiligengestalten schmücken die Pfeiler der vier Kreuzschiffkapellen: in der Taufkapelle (D) sind es die hh. Barbara, Stephanus, Laurentius und Katharina, von Zafouk; in der Kapelle B die Gestalten der Maria, des h. Joseph, der hh. Anna und Joachim, von P. Gastlunger; in der Kapelle C die hh. Leopold und Elisabeth, von Purkarthofer, und die hh. Helena und Ludwig, von Becher; in der vierten Kapelle endlich die Gestalten der vier Stifter von Klöstern, die hh. Brigitta und Franciscus, von Purkarthofer, und die hh. Benedikt und Theresa, von L. Feßler. — Hier sei gleich eingefügt, daß in der letzterwähnten Kapelle auch das erste bis jetzt in der Kirche befindliche Grabdenkmal zur Aufstellung gekommen ist: es ist die prächtige Tumba des Grafen Niklas Salm-Reifferscheidt, des kaiserl. Feldhauptmann's unter Maximilian I. und Karl V., des Vertheidigers von Wien gegen Soliman II. i. J. 1529. Dieses von Karl V. und Ferdinand I. errichtete, mit Reliefdarstellungen der Thaten des Helden reich geschmückte Denkmal wurde von der Salm'schen Herrschaft Raitz bei Brünn (wohin es aus der Wiener Dorotheenkirche nach Aufhebung des gleichnamigen Stiftes gelangt war) auf Kosten des Wiener Alterthumsvereins in die Votivkirche übertragen. — Auch die Pfeiler der Vorhalle tragen statuarischen Schmuck: den Mittelpfeiler des Hauptportals ziert an der Innenseite die Kolossalstatue eines Engels mit Spruchband in den Händen, von Oberecker; von demselben Bildhauer rühren die Statuen der hh. Ludmilla und Veronika an den Thurmpfeilern unter dem Orgelchore her; die Pfeiler bei den Seitenschiffeingängen sind mit Statuen der hh. Severinus und Bonifacius von J. Glieber geschmückt.

Unter den Ausstattungsstücken und Kultusgeräthen ist natürlich für den würdigen Schmuck des Hauptaltars die meiste Pracht und Kunst aufgewendet. Der Altar weicht von der in der deutschen Gothik üblichen Form ab, an der bekanntlich figurenreiche Holzschnitzerei und Malerei vorzugsweise zur Geltung zu kommen pflegen. Es ist ein Ciborienaltar, dessen aus Istrianer Stein gemeißelter Baldachin von vier Säulen aus rothem sächsischen Granit getragen wird. Die Steinmetzarbeit an dem Altar ist in der Bauhütte der Kirche ausgeführt. Der Baldachin hat die Form zweier sich kreuzender Giebeldächer, über deren Durchschneidungspunkt eine Fialenbekrönung sich erhebt. Im Inneren der Fiale steht die sechs Fuß hohe Gestalt des Heilands, umgeben von vier auf Säulchen ruhenden Engelsfiguren mit den Leidenswerkzeugen; alle fünf Figuren sind von Jos. Gasser modellirt und von C. Haas in Wien in galvanoplastischem Kupfer ausgeführt. Vier kleinere Heiligengestalten stehen in den Eckfialen des Baldachins. Außerdem trägt derselbe auch reichen malerischen Schmuck: die kleinen Gewölbefelder des Inneren sind mit sitzenden Gestalten der vier Cardinaltugenden ausgefüllt, komponirt und ausgeführt von Prof. Laufberger; die vier Giebelflächen des Aeußeren tragen farbige musivische Darstellungen Christi und der Maria zwischen schwebenden Engeln, komponirt von Prof. Trenkwald; das Bild an der vorderen Giebelfläche ist eine Widmung Papst Pius' IX. und in Rom ausgeführt, die übrigen Felder sind von Neuhauser in Innsbruck hergestellt. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß der Vorstand der rühmlichst bekannten Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt auch um die Wiederbelebung der Glasmosaik im Wettkampfe mit Salviati in Venedig sich große Verdienste



Glasfenster aus der mittleren Chorkapelle der Votivkirche.

erworben hat; die Früchte seiner nicht genug anzuerkennenden Bemühungen treten hier auf's Erfreulichste hervor. — Auch der aus weißem Laaser Marmor gearbeitete Altartisch ist am Untersatz mit solchen musivischen Einlagen in wechselnden geometrischen Mustern ausgestattet. Die Platte wird vorn von sechs Säulchen aus gelb geflammtem ägyptischem Marmor gestützt. Auf der Platte steht das prachtvolle, vierzehn Fuß hohe Retabulum in vergoldeter Bronze, ein zierlicher Säulenbau, mit reichem plastischem und in Email ausgeführtem Schmuck. Die Skulpturtheile desselben (vier Engel und vier Heiligengestalten) sind von Jos. Gasser modellirt und von Turbain in Wien gegossen: die übrige Bronzearbeit rührt von Brix und Anders, das Email von Chadt her. Alle Bronze-Ornamente sind getriebene Arbeit von höchster Schönheit und Solidität; unter den Email-Einlagen seien besonders die länglichen Felder zu beiden Seiten des Tabernakels mit den Darstellungen von Isaak's Opfer und dem Traum Joseph's und die darüber befindlichen Medaillons hervorgehoben. Die Zeichnungen zu diesen Figuren rühren von Sequens in Prag her. — An der Rückseite führt eine Doppelstiege empor, welche in der Mitte von zwei kleinen, ebenfalls aus gelbem ägyptischem Marmor gearbeiteten Säulen getragen wird.

Die drei kleinen Altäre in den Seitenkapellen B und C und in der mittleren Absidialkapelle E sind in Material und Stil dem Hauptaltar verwandt, nur bedeutend einfacher als dieser. Ihr Aufbau besteht ebenfalls aus Istrianer Kalkstein, mit Anwendung von ägyptischem Marmor an Säulchen und Füllungsflächen, sowie von musivischen Einlagen, von Bemalung und Vergoldung. Der Altar in der Kapelle B trägt einen Crucifixus zwischen Maria und Johannes, in Rundwerk ausgeführt von Zafouk, die Altäre in den Kapellen C und E sind mit Marienbarstellungen von Jos. Gasser geschmückt. Eine Ausnahme macht der Altar F in der ersten Absidialkapelle rechts*). Dieser von elf österreichischen Erzherzoginnen aus Anlaß der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares gewidmete Altar trägt einen Aufsatz aus Cedernholz, welcher in der hergebrachten Form an den Innen- und Außenseiten der Flügel mit Bildwerk und Malerei verziert ist. Das Innere zeigt in Erinnerung an den Widmungsanlaß in der Mitte die Vermählung Mariä, zu beiden Seiten die hh. Franciscus und Elisabeth, und oben die Mutter Gottes mit Engeln an den Seiten, sämmtlich von Erler; die Außenflügel tragen eine Darstellung von Mariä Verkündigung, gemalt von Nowak. Das ornamentale Schnitzwerk lieferte Westreicher in Linz.

Das gleiche Zusammenwirken plastischer und malerischer Dekoration, wie bei den Altären, zeigt sich auch in der Durchbildung der Kanzel (G), welche als völlig freistehender Bau zwischen den letzten Hauptschiffpfeiler an der Evangelienseite und den Vierungspfeiler eingeschoben ist. Istrianer Stein, Glasmosaik und ägyptischer Marmor bilden die Materialien der architektonischen und ornamentalen Theile; der reich bemalte Schalldeckel besteht aus Holz, mit einer durchbrochenen kleinen Galerie aus Bronze; die Kanzelbrüstung zieren fünf Hochreliefs, in der Mitte der segnende Christus mit dem aufgeschlagenen Buch, zu den Seiten die vier lateinischen Kirchenlehrer, sämmtlich als Brustbilder. Rückwärts führt eine Doppelstiege zunächst zu einem Absatz, und von diesem dann zu der Kanzel empor; über dem oberen Theil der Stiege erhebt sich ein fialenbekrönter Baldachin mit der Statue Johannis des Täufers. Die figürlichen Arbeiten

*) Auf unserm Grundriß erscheint der Altar irrthümlich in der zweiten Absidialkapelle rechts; er ist in die erste zu setzen.



an der Kanzel lieferte der Bildhauer Streschnak. — Das schmiedeeiserne Gitter, welches die Kanzel in Kreisform umgiebt, ist eine Widmung des Schlossermeisters Ignaz Gridl.

Wir gedenken hier zunächst der übrigen Gitter und sonstigen Metallarbeiten. Die Gitter des Chorabschlusses und der Tabernakelstiege bei der Kreuzschiffkapelle C rühren von L. Wilhelm, die vor der Kreuzschiffkapelle B, an den Chorkapellen und an der Oratorienstiege von A. Milde her; von den zwei genannten Meistern wurden auch sämmtliche Thürbeschläge hergestellt. Welche großen Fortschritte die ganz in der Art des Mittelalters gehandhabte Schmiedeeisenarbeit in Wien während der letzten Decennien gemacht hat, kann man an diesen prachtvollen Werken beobachten. Dasselbe gilt von den Messing- und Bronzearbeiten, den vier Kronleuchtern im Haupt- und Querschiff, den zierlichen Gaskandelabern im Langhause, und den zwei eleganten, vom Erzherzoge Karl Ludwig gewidmeten Kandelabern neben dem Hochaltar. Letztere sind von Hanusch, die übrigen Beleuchtungsapparate von D. Hollenbach ausgeführt.

Endlich sei noch des großen Taufbeckens aus ägyptischem Marmor, der mächtigen Orgel von Walker in Ludwigsburg, mit reichvergoldetem Gehäuse von Westreicher in Linz, und des aus sogenannten Metlacher Platten bestehenden Fußbodens gedacht, zu welchem die Wienerberger Ziegelfabrik die Bestandtheile lieferte; das Bodenmosaik bedeckt eine Fläche von etwa 2000 □Meter und zeigt in jedem Haupttheile des Gebäudes ein anderes Muster. — Die Aufzählung der Holzarbeiten, Metallgeräthe, Velen, Meßgewänder, Bücher und sonstigen kunstvollen Schmuckgegenstände, welche den kirchlichen Apparat vervollständigen, würde über die Grenzen der uns gesteckten Aufgabe hinausführen. Das bereits Erwähnte giebt die wesentlichen Elemente des reichen Gesammteindrucks auch wohl zur Genüge wieder, und zeugt in ebenso beredter Weise von der mannigfaltigen Kunstfertigkeit der hier in Thätigkeit gesetzten Kräfte wie von dem großartigen Gemeinsinn und der Liberalität aller derjenigen Persönlichkeiten, Behörden und Korporationen, welche zu dem Gelingen des Werkes beigetragen haben. Unter den Stellen, deren außer den oben genannten Behörden in diesem Zusammenhange noch besonders zu gedenken ist, muß in erster Linie der Wiener Stadterweiterungsfonds hervorgehoben werden, dessen Beitrag zu der Ausstattung des Inneren der Votivkirche sich auf etwa 800,000 Fl. Kapital beläuft. Die Gesammtkosten des Baues betragen nicht mehr als etwa 4 Millionen Gulden: ein Resultat, welches namentlich der umsichtigen Organisation der Steinmetzarbeiten gleich beim Beginn der Bauperiode (durch Führung in eigener Regie) zu verdanken ist.

Wenn unser Meister Ferstel auf die langen Jahre zurückblickt, welche seit jener Zeit verflossen sind, so darf er sich wohl in ungewöhnlich hohem Grade der treuen Gunst des Geschickes freuen. In der ersten frischen Jugend ward ihm das Glück dieser ernsten künstlerischen Aufgabe zu Theil und noch hat er die Jahre der männlichen Vollkraft nicht überschritten, während ihm unter der Arbeit an seiner Erstlingsschöpfung ein zweites und ein drittes großes Werk monumentaler Kunst durch das Vertrauen seines Kaisers und seiner Mitbürger in den Schooß gefallen ist. Wer sollte da wohl daran zweifeln dürfen, daß es noch immer Lieblinge der Götter giebt, und daß für die Kunst wieder eine Zeit gekommen ist, welche für die würdigsten Aufgaben auch die rechten Männer zu finden weiß!

C. v. Lützow.

Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.



Im Frühling 1877 bot mir ein längerer Aufenthalt in Neapel erwünschte Gelegenheit zu einem Ausfluge in das nahe Capua, wohin es mich unwiderstehlich zog, seit ich auf der nationalen Kunstausstellung zu Neapel in demselben Jahre, sowie im dortigen Nationalmuseum die erst seit Kurzem daselbst aufgestellten Abgüsse der Kolossalbüsten der Capua imperiale, Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa, der berühmten Räthe Kaiser Friedrich's II., kennen gelernt hatte. Es galt deren Originale, die als kostbare Ueberreste von dem Skulpturenschmucke eines Prachtbaues dieses Herrschers vor sechs Jahren zu Capua aufgefunden, seither in dem dortigen „Museo Campano“ als einer der kunsthistorisch bedeutendsten Schätze desselben aufbewahrt werden, genauer zu studiren.

Die genannten Skulpturwerke sind bisher — einige flüchtige Andeutungen in dieser Zeitschrift (Jahrgang X, Beiblatt S. 73) und in Schnaase's Geschichte der bildenden Künste (Bd. VII, 2. Aufl., S. 562, Anmerk. 2) ausgenommen — in der deutschen Kunstliteratur noch nirgends erwähnt, geschweige denn genauer erörtert worden, obwohl sie vermöge ihres Ursprungs und künstlerischen Werthes das Interesse in hohem Grade beanspruchen. Auch ihre erst ganz kürzlich im 1. Hefte des II. Bandes von Salazaro's „Studi sui Monumenti dell' Italia meridionale“ veröffentlichte photographische Reproduktion ist nur von einigen Zeilen erklärenden Textes begleitet, sodaß die gegenwärtigen etwas ausführlicheren Mittheilungen auch dieser letzteren Publikation gegenüber nicht verspätet erscheinen dürften.

Ich beginne mit einer Zusammenstellung der gleichzeitigen und späteren historischen Nachrichten, die uns über diese Kunstwerke überliefert sind, und reihe daran die Beschreibung und stilistische Würdigung derselben. Das Material zu der ersteren bieten mir theils H. W. Schulz's „Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“ sowie Huillard-Bréholles' „Historia Diplomatica Friderici Secundi“ (die bezüglich der Regesten Friedrich's II. beide aus Gaet. Carcani „Constitutiones regum regni utriusque Siciliae etc. Napoli 1786“ geschöpft haben) — theils ein Aufsatz in Della Valle's „Lettere Sanesi“ und eine als Manuscript gedruckte Publikation Dem. Salazaro's „L'arco di trionfo con le torri di Federigo II. a Capua. Notizie Storico-Artistiche. Caserta 1877. 15 Seiten 8.“

I.

Aus den Nachrichten gleichzeitiger Chronisten und noch unmittelbarer aus den uns zum Theil erhaltenen Regesten und Originaldekreten Kaiser Friedrich's II. kennen wir dessen hohen Kunstsinn, der nicht geringer war als seine Liebe für Literatur und Wissenschaft. Insbesondere theilte er mit so vielen andern bedeutenden Herrschern die Vorliebe für monumentale Prachtbauten, die er mit allen seiner Zeit zu Gebote stehenden Mitteln der Kunst ausschmückte.

Leider sind die überlieferten Nachrichten zu unvollständig und unzusammenhängend, um daraus das glänzende Bild der Kunstübung zur Zeit seiner Herrschaft in allen Einzelheiten wieder aufleben lassen und die Künstlerschaar, die er in seinen weiten Landen beschäftigte, in ihren verschiedenen Individualitäten kennen lernen zu können. Und noch schlimmer steht es mit den uns erhaltenen Monumenten selbst; gerade von ihnen sind kaum einige dürftige Ueberreste bis auf unsere Zeit gekommen, während uns so vieles von dem, was vor und nach der Epoche Friedrich's II. geschaffen wurde, bis heute fast unversehrt bewahrt blieb. Es ist, als ob der Unstern, der über der Herrschaft der Hohenstaufen im Süden gewaltet, selbst die Erinnerung an dieselbe in den durch sie geschaffenen Werken der Kunst hätte auslöschen wollen, — so gründlich hat die Zerstörung hier aufgeräumt.

Von dem Königspalast zu Andria ist nichts, von dem großen Schloß und Residenzpalast zu Foggia, Friedrich's Lieblingsaufenthalt, nur ein letztes Bruchstück in Gestalt eines auch nicht mehr an ursprünglicher Stelle befindlichen Thürbogens und einer Inschrifttafel übrig. Das Schloß von Trani ist unter späteren, schon von Carl von Anjou begonnenen und bis auf die neueste Zeit fortgesetzten Umbauten und Veränderungen fast unkenntlich geworden; jenes zu Gravina in der Basilicata, zwar besser erhalten, bietet in künstlerischer Hinsicht kein Interesse dar. Von den mit aller Pracht ausgestatteten Lustschlössern zu Castel Fiorentino und am Lago di Pesole bei Avigliano (Basilicata) sind nur dürftige Ueberreste theils in unansehnlichen Ruinen, theils in Umbauten späterer Zeit erhalten; von Friedrich's Jagdschlössern bei Foggia und Apricena an den Ausläufern des Monte Gargano, bei Gioja und Garagnone in der Terra di Bari, und zu Roseto am Busen von Tarent sowie zu Monte Sirico in der Basilicata ist jede Spur verschwunden, und die berühmte Sarazenenburg zu Lucera dient mit ihren halbzerstörten Umfassungsmauern schon seit Jahrhunderten als Hürde für Ziegen- und Schafheerden, während der einzig noch übrige Rundthurm des Eingangs zur kaiserlichen Schloßburg ihren Hirten nächtlichen Unterstand gewährt. Ja selbst das besterhaltene der Hohenstaufischen Denkmäler in Süditalien, Friedrich's schönstes Jagdschloß, Castel del Monte bei Andria in der Terra di Bari, blickt heute halbverfallen und wüst von hohem baumlosem Hügel auf die städteumsäumte Meeresküste und die Olivenhaine und Mandelgärten der apulischen Gefilde herab, als gedächte es wehmüthig jener glänzenden Tage, wo sich der große Kaiser mit erlesenem Gefolge — denn die beschränkten Räumlichkeiten gestatteten hier nicht die Entfaltung des vollen Hofceremoniells — in seinen Mauern einfand, um in den gebüschreichen Triften der Umgegend fröhlicher Falkenbeize zu pflegen.[1]).

---

1) Castel del Monte ist im Jahre 1875 aus dem Besitze der Caraffa, Duchi di Andria, um die Summe von 25,000 Lire in den des Staates übergegangen und hierdurch wenigstens dessen fernerer Zerstörung Einhalt gethan; vielleicht ist auch Aussicht auf eine stilgemäße Restauration vorhanden.

Uebler noch als dem letzterwähnten ist es jenem Baue Friedrich's ergangen, den er bei Capua aufführen ließ und der uns in Folgendem näher beschäftigen soll: denn auch von ihm ist außer einigen Resten der Umfassungsmauer nichts — wenigstens nicht in ursprünglichem Zustande — erhalten. Es war dies ein kastellartig befestigter Brückenkopf — die Nachrichten über Anlage und Ausdehnung desselben sind, wie wir sehen werden, nicht ganz klar und präcis, — der den Eingang zur Stadt Capua an dem gegen die ehemalige Vorstadt S. Antonio und S. Terenziano gelegenen Ende der Brücke über den Volturno schützte, an dessen linkem Ufer die eigentliche Stadt lag, während sich am rechten die genannte Vorstadt ausbreitete.

Die früheste Nachricht, die wir darüber besitzen, stammt von dem gleichzeitigen Chronisten Richardus von San Germano, der auch eine Zeitlang als Notar in Diensten des Kaisers stand. Dieser berichtet uns an zwei Stellen seiner Chronik, wie Friedrich im August des Jahres 1233 Ettore de Montefuscolo, dem Justiziar der Provinz Terra di Lavoro, deren Hauptort Capua war, den Befehl ertheilt habe, die Vorstadt von Capua zu demoliren[1]), und wie er im Frühling des folgenden Jahres, aus Apulien in die Terra di Lavoro zurückgekehrt, angeordnet habe, daß jenseits des Volturno, an der in die Stadt führenden Brücke ein Kastell (Castellum) errichtet werde, zu dem er den Plan eigenhändig entworfen hatte; daß er ferner verfügt habe, alle Gemeinden von Mignano (ungefähr acht Miglien südöstlich von S. Germano gelegen) bis Capua hätten zu den Kosten des Baues beizutragen und daß er die Leitung des letzteren dem capuanischen Architekten Niccolò di Cicala übertragen habe, damit das Werk binnen kürzester Frist vollendet werde.[2])

Die angeordnete Demolirung der Vorstadt S. Antonio und S. Terenziano aber erklärt sich, wenn wir eine Nachricht der zur Zeit König Roger's, also ungefähr ein Jahrhundert früher geschriebenen Chronik des Abtes Alexander von Telese berücksichtigen[3]). Laut dieser war die erwähnte, sehr ausgedehnte Vorstadt mit der Stadt selbst, deren befestigten Mauerumkreis der Volturno zur Hälfte umfloß, durch die über den letzteren führende Brücke verbunden. Um nun die Vertheidigungsfähigkeit des Platzes zu erhöhen, mag Friedrich die Demolirung der Vorstadt angeordnet haben, wobei eine vollkommenere Deckung der Stadt durch den sie an dieser Seite begrenzenden Fluß erzielt wurde.

Ueber den Fortgang und die Dauer der Arbeiten am Kastelle von Capua sind wir sodann durch einige Decrete Kaiser Friedrich's aus den Jahren 1239 und 1240 unterrichtet. In einem derselben, gegeben zu Lodi am 17. November 1239, wird dem Architekten Niccolò de Cicala über seinen Bericht, in welchem er die Vollendung des „Bogens zwischen den Thürmen" (also wohl des eigentlichen Thorbogens) gegen die Seite der Vorstadt anzeigt, das kaiserliche Wohlgefallen kundgegeben, und die gleichzeitig erfolgende Anweisung des zur Herstellung der Abdeckung der Thürme (astracus, Estrich, — „damit sie durch den Regen nicht zerstört werden mögen") erforderlichen Geldes, sowie des noch nöthigen Marmormaterials mitgetheilt. Zwei andere Decrete desselben Datums enthalten die ebenerwähnten beiden Anweisungen an Stefano de Romaldo, kaiserl. Einnehmer („recollector"

1) Riccardi de S. Germano Chronicon rerum per orbem gestarum 1189—1243, bei Muratori, Scriptor. tom. VII, S. 1032.

2) Ebendort, S. 1034.

3) Alexandri Telesini Coenobii Abbatis de rebus gestis Rogerii Siciliae regis libri quatuor, bei Muratori, Scriptor. tom. V, S. 633.



pecunie nostre") und an den Kastellan von Capua [1]). In einem vierten Erlaß, datirt aus Arezzo vom 13. Januar 1240 wird dem damaligen Justiziar der Terra di Lavoro, Riccardo de Montenigro, der Auftrag ertheilt, über die beim Kaiser gegen einen gewissen Bisanzio, Zahlmeister („Statutus super faciendis expensis") beim Baue des Kastells von Capua („in opere castri nostri Capue") geführten Klagen eine Untersuchung einzuleiten, ferner über Verdienste und Conduite („de meritis et processu" — „qualiter se gessit in opere memorato") des Magisters Liphantes, Obermeisters („prothomagister") bei erwähntem Baue, sich genau zu informiren und das Ergebniß an den Kaiser zu berichten [2]). Durch ein fünftes Decret, gegeben zu Lucera am 3. April 1240, wird Riccardo de Pulcara beauftragt, die Ausgabenrechnungen der ehemaligen Zahlmeister beim Baue des Brückenthurmes von Capua, („in opere turris pontis Capue") Palmerio de Calve und Crescio Amalfitano, zu prüfen und darauf zu achten, daß hiebei die kaiserliche Curie nicht übervortheilt werde [3]).

Hiemit sind die gleichzeitigen Nachrichten über die Entstehung des Bauwerkes erschöpft, ohne daß wir daraus etwas Näheres über dessen allgemeine Form und Anlage, geschweige denn über das Detail der Anordnung und Ausschmückung erführen. Dasselbe wird darin bald als Burg, Citadelle, Fort (Castellum, Castrum), bald als Brückenthurm, Thurm (turris pontis, turris) bezeichnet. Es scheint also außer dem eigentlichen Brückenthor auch noch aus einer daran anschließenden Citadelle bestanden zu haben, und wir hätten uns dasselbe demnach als einen befestigten Brückenkopf vorzustellen.

Damit stimmt überein was wir aus späteren Beschreibungen darüber erfahren. Die älteste derselben rührt von einem anonymen, dem Geiste seiner Aufzeichnungen nach offenbar dem geistlichen Stande angehörigen Begleiter Karl's v. Anjou her, dessen Schaaren im Jahre 1266 durch Capua zogen. In einer Schilderung des Kriegszuges gegen Manfred, den Sohn und Nachfolger Friedrichs, die jener uns hinterlassen hat, [4]) kommt er auch auf die Thürme von Capua zu sprechen und erzählt, daß sie von wunderbarer Größe, Festigkeit und Schönheit gewesen seien, 20,000 Unzen Goldes gekostet hätten und daß man am Eingang derselben die Statue Friedrich's sehe, die beiden Arme und zwei Finger der Hand in drohender Geberde erhebend, „gleichsam als donnerte er die hochfahrende Drohung der folgenden, ebendaselbst eingemeißelten Verse auf die Vorübergehenden und Jene, die sie lesen, herab:

Caesaris imperio regni custodia fio.
Quam miseros facio quos variare scio.
Intrent securi qui quaerunt vivere puri.
Infidus excludi timeat vel carcere trudi."

---

1) Schulz, Bd IV, S. 3, Urkunde N. VI u. VIII. Huillard Breholles tom. V, pars I, S. 513. Carcani, S. 272.

2) Schulz, Bd IV, S. 7, Urkunde N. XVI. Huillard Breholles tom. V, pars II, S. 673. Carcani, S. 320.

3) Schulz, Bd IV, S. 11, Urkunde N. XXVI. Huillard Breholles tom. V, pars II, S. 880. Carcani, S. 390.

4) Descriptio victoriae per Carolum Regem Siciliae etc. contra Manfredum, Siciliae regem anno 1265 obtentae, ap. Graevii Thesaurus antiquitatum et historiarum Siciliae, Lugduni 1723, tom. V, S. 21.



Ist nun schon aus dieser Nachricht einiges über die den Bau schmückenden Skulpturen zu entnehmen, so bietet die der Zeitfolge nach nächste in dieser Richtung noch etwas mehr. Wir finden sie an einer Stelle der um das Jahr 1330 von dem berühmten Rechtsgelehrten Luca di Penna verfaßten „Kommentare zum Justinianischen Codex".[1]) Er erwähnt dort außer der „auf dem Thore der Stadt Capua" aufgestellten „Statue" (statua) des Kaisers Friedrich, unter der die beiden ersten der ebenangeführten Leoninischen Verse zu lesen seien, auch noch der „Bildnisse" (imagines) zweier Richter, die sich jederseits rechts und links unterhalb der Statue des Kaisers befanden und über deren jedem je ein Hexameter des oben mitgetheilten zweiten Versepaares eingemeißelt sei. Der hier gebrauchte Ausdruck „imagines" läßt sich zwar seiner etymologischen Bedeutung nach sowohl als „Statue" wie auch als „Büste" auffassen, doch werden wir im Verlaufe unserer Studie sehen, daß er in diesem Falle als das letztere gedeutet werden muß.

Sodann erwähnt der h. Antoninus (1389—1459), Erzbischof von Florenz, in seiner „Cronica tripartita" neben anderen Bauten Friedrich's flüchtig auch „der beiden bewundernswerthen Thürme am Flusse nächst Capua"[2]), und Bartolomeo Fazio († 1465) der Hofhistoriograph König Alfons' I. von Neapel rühmt an einer Stelle seiner Lebensbeschreibung des letzteren[3]), wo er die Einnahme Capua's durch den berüchtigten Condottiere Braccio di Montone im Jahre 1421 erzählt, „das vorzügliche Quadergemäuer der beiden Thürme" (duabus egregiis operis e saxo quadrato turribus ponte junctus), indem er fernerhin anführt, die Stadt sei durch zwei Citadellen geschützt, „die eine stadtwärts, die andere am Ausgange der Brücke gelegen" (nam duae sunt arces, una contra urbem, altera ad exitum pontis sita). Die letztere ist offenbar diejenige, zu der die Thorthürme gehörten, während die erstere in dem Mauerkreis der Stadt gelegen haben und vielleicht erst nach der Zeit Friedrich's aufgeführt worden sein mag.

Ausführlicher als die bisher angeführten Autoren schildert Lage und Beschaffenheit der Citadelle (leider nicht auch die Skulpturen des Thoreinganges) Giov. Antonio Campano (1427—1477), Bischof von Teramo (Aprutium), in seiner Biographie des obenerwähnten Braccio di Montone, bei Gelegenheit des Berichtes über die Belagerung Capua's durch denselben (1421)[4]). Nachdem er kurz vorher „die beiden prächtigen und wohlbefestigten Thürme" (duas pulcherrimas atque opere munitissimas Italiae turres) erwähnt, fährt er in folgender Weise fort (wir setzen die Stelle in wörtlicher Uebersetzung her): „Capua wird vom Flusse Volturno fast von drei Seiten umflossen, so daß an vielen Stellen der Fluß an Mauer statt dient. Auch kann er nicht anders als auf einer Brücke oder mittelst Fahrzeugen übersetzt werden. Ferner flankiren den äußeren Zugang zur Brücke jene beiden prächtigen Thürme, so daß den Passanten nur die enge Straße zwischen den letzteren selbst diente. Die Stadt schied von der Feste (Citadelle) der dazwischen fließende Strom. Ueberdieß wird die natürliche Lage noch von der Großartigkeit der Anlage übertroffen. Eine Mauer umschließt das Bauwerk bis zur Mitte in der Breite

1) Lucae de Penna Commentaria in tres posteriores Libros Codicis Justiniani (Lugduni 1582) Libr. XI. Tit. 40, lex 4, S. 446.

2) Antonini Archiepiscopi Florentini Cronicorum (Lugduni 1587) Pars III, Tit. 19, cap. 6, § 1, S. 127.

3) Bart. Fazius de rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege (Lugduni 1562) Lib. II, S. 41.

4) Joannis Antonii Campani Opera (Lipsiae 1734) de rebus gestis Andreae Brachii Perusini Libr. VI, S. 365.



von ungefähr dreißig Fuß (Murus ad medium usque molem circiter triginta in latitudinem continet pedes), ganz aus Marmorquadern aufgeführt und in den Fugen statt des Kalkes durch geschmolzenes Blei verbunden. Und damit die Wurfwaffen (Mauerpila, muralia pila) ihr keinen Schaden zufügen, noch auch die Geschosse (bombardae) sie durch wuchtigen Stoß erschüttern, wird sie überdieß durch eine aus Bruchsteinen hergestellte zweite Mauer ganz umschlossen (altero facto ex caementis duplicantur continenti muro), die die Stöße der Belagerungsmaschinen so auffängt, daß man jene kaum leicht und unbedeutend schädigen, geschweige denn eine breitere Bresche in sie legen kann. Zwischen den beiden Thürmen, wo die Straße hindurchführte, ragt in hoher Wölbung eine königliche Loge (regium cubiculum) empor, geschmückt und besetzt mit Marmorstatuen und alten Bildwerken.[1]) Auch verbindet eine hölzerne Brücke die obersten Plattformen der Thürme (suprema turrium fastigia). Hierzu kommen noch rund um die Umfassung der beiden Thürme gleich einer Krone aufgeführte Schutzwehren (Zinnenkränze, propugnacula), so wohlbefestigt, als es Bemühung und Fleiß der Künstler nur immer erdenken konnte." Und weiterhin, als er auf die Schwierigkeit der Einnahme der Citadelle zu sprechen kommt, fügt er hinzu[2]): „Einen einzigen Zugang gab es zu dem unterirdischen Wasserbehälter (lacuna), durch den die Wächter der Citadelle im Falle des Bedarfes das Wasser aus dem Flusse hineinleiteten. Im Uebrigen war Alles von breiten Mauern geschützt. Denn die Thürme haben unter der Erde die gleiche Höhe wie über derselben. Ein bewundernswerthes und seltenes Werk auch in diesem Theile!"

Endlich ist uns noch in einer handschriftlichen Chronik des Kommunalarchives zu Capua, die von dem Capuaner Scipione Sannelli herrührt, und die Geschichte seiner Vaterstadt von deren Gründung bis zum Jahre 1571 (dem Todesjahre des Autors) behandelt, sowie in deren Fortsetzung bis zum Jahre 1590 durch seinen Neffen Alessandro Pellegrino eine Beschreibung unseres Bauwerks erhalten, die deßhalb von besonderem Werth ist, weil sie unzweifelhaft auf Autopsie beruht und uns den Zustand desselben, insbesondere auch die Beschaffenheit seines Skulpturschmuckes, kurz vor dessen Demolirung kennen lehrt.

Nachdem der Chronist die „schönen und bewundernswerthen Thürme von Capua" als ein Werk des Kaisers Friedrich bezeichnet hat, fährt er in folgender Weise fort:

„Im Jahre 1247[3]) ließ er zwischen den genannten Thürmen eine prächtige Marmorpforte, geschmückt mit verschiedenen Kunstwerken, herstellen und in ihrem oberen Theile verschiedene in den antiken Ruinen Capua's gefundene Statuen in bewundernswerther Anordnung aufstellen; etwas niederer ließ er seine eigene Statue mit der Krone auf dem Haupte hinsetzen und darüber befand sich diese Inschrift[4]):

---

1) Ob hier „regium cubiculum" in der Bedeutung eines Gemaches, einer Loggia über dem Thorbogen, oder als das triumphbogenartige Eingangsthor selbst zu fassen sei, muß ich dahingestellt sein lassen.

2) a. a. O. S. 368.

3) Der Thorbogen zwischen den Thürmen war, wie wir oben gesehen, schon zu Ende des Jahres 1239 vollendet; es kann sich daher das obige Datum nur etwa auf die dekorative Ausschmückung desselben beziehen, oder mag vielleicht auch unrichtig sein.

4) In der Angabe des Ortes der Inschriften weicht unser Chronist von der Beschreibung Luca's di Penna (s. oben) insofern ab, als er die beiden Verse des Distichons, das jener als unter der Statue des Kaisers befindlich anführt, trennt und den Pentameter „Quam miseros etc." als über jener, den Hexameter: „Caesaris imperio etc." als über der Statue der Capua stehend angiebt. Da nun diese letztere, die unter allen Nachrichten überhaupt nur in der Beschreibung Sannelli's erwähnt

„Wie elend mache ich Jene, von denen ich weiß, daß ihre Treue wankt."

Zur Rechten Friedrich's war die Statue Pietro's delle Vigne aus Capua und darüber stand geschrieben:

„Wer rein zu leben strebt, möge ruhig eintreten."

Zur Linken war die Statue des Rechtsgelehrten Roffredo von Benevent[1]) mit dieser Inschrift:

„Der Neider[2]) fürchte ausgeschlossen oder in den Kerker geworfen zu werden."

Im unteren Theile, über dem Gewölbe des Thores, war eine Frauengestalt, die das „treue Capua" darstellte. Diese zeigte, indem sie sich die Brust aufriß, im Innern einen Adler, während über ihrem Haupte dieser Spruch stand:

„Auf des Kaisers Befehl wache ich über das Reich."[3])

Sodann folgte die Thorwölbung, worin in Skulpturen von weißblinkendem Marmor viele Trophäen und Siege des Kaisers dargestellt waren.

In unseren Tagen ist alles dies zerstört worden; nur die Statue Friedrich's steht

---

wird, unter der Statue des Kaisers aufgestellt war, so könnte man — um diese abweichenden Angaben einigermaßen in Uebereinstimmung zu bringen — annehmen, der eine Vers habe sich auf die über demselben befindliche Statue des Kaisers, der andere auf die unter ihm stehende Statue der Capua bezogen und ersterer sei in Sannelli's Beschreibung irrthümlich über statt unter die Kaiserstatue verlegt. Allein selbst in diesem Falle bleibt noch immer die ungewöhnliche Versetzung unerklärt, der zu Folge das Distichon mit dem Pentameter beginnt. Seinem Sinne nach paßt allerdings der Hexameter viel mehr auf die Statue der Capua als auf jene des Kaisers, während der Pentameter gleich gut auf beide bezogen werden kann.

1) Sannelli ist unter den Quellenautoren der einzige, der die beiden zu Seiten der Kaiserstatue aufgestellten Büsten benennt. Spätere capuanische Geschichtsschreiber, die alle nur noch auf Grund der angeführten Quellen und der Lokaltradition berichten, nennen statt Roffredo von Benevent immer Taddeo da Sessa. So z. B. Rinaldo, Memorie istoriche della fedelissima città di Capua. Napoli 1755, tom. II, S. 176: A lato di detta statua (cioè dell' Imperatore) eranvi le altre due di due Giudici creduti l'uno Pietro delle Vigne e l'altro Taddeo di Sessa etc. Ganz ähnlich auch Pratilli, Della Via Appia descritta da Roma a Brindisi libri quatro, Napoli 1745, S. 258; Tommaso de' Masi, Memorie degl' Aurunci, Napoli 1761, S. 192 und Granata, Storia civile di Capua, Napoli 1756, tom II, lib. III, S. 34, wobei die beiden ersten ausdrücklich von „Büsten", der letztere von „Statuen" spricht. Uns scheint hier die letztere offenbar durch Lokaltradition überlieferte Benennung die wahrscheinlichere zu sein. Denn Taddeo da Sessa diente dem Kaiser sein ganzes Leben lang, zuletzt von 1237—1248 in der hervorragenden Stellung als Großhofrichter (magnae curiae imperialis judex); während Roffredo von Benevent zwar im Jahre 1220 auch dieselbe Stellung einnimmt, diese jedoch verläßt, als Friedrich seine Vaterstadt mit Krieg überzieht. Nach der Eroberung der letzteren im Jahre 1241 läßt der Kaiser den berühmten Rechtsgelehrten an seinen Hof einladen, indem er ihm Wiedereinsetzung in Amt und Würde anbietet. Roffredo aber schlägt das Anerbieten aus, und obwohl der Kaiser — in Würdigung seiner unabhängigen Gesinnung und des Muthes seiner Ueberzeugung — die über ihn verhängte Güterkonfiskation aufhebt und seine Familie nach wie vor mit Wohlwollen behandelt (s. Huillard-Bréholles, tome de Préface S. CXXI), so ist doch nicht anzunehmen, daß er seine Bewunderung so weit getrieben haben wird, Roffredo's Statue (oder Büste) um dieselbe Zeit, wo dieser das großmüthige Anerbieten des Kaisers ausschlug, neben seiner eigenen aufstellen zu lassen, insbesondere da es viel näher lag, dieser Ehre einen treueren und ihrer nicht minder würdigen seiner Diener theilhaft werden zu lassen.

2) Sannelli hat hier „Invidus", der angiovinische Chronist und Luca di Penna haben „Infidus"; die Prosodie des Verses entscheidet für das erstere als das richtige (īnvĭdŭs, īnfīdŭs).

3) Die Bedeutung dieser Worte wird uns klar, wenn wir uns erinnern, daß Friedrich die ihm allezeit getreue Stadt Capua nicht nur durch Verleihung von auszeichnenden Vorrechten ehrte, wie z. B. jenes war, daß ihre Abgesandten bei den Generalparlamenten unmittelbar nach jenen der Stadt Neapel Sitz und Stimme hatten, sondern daß er sie auch zum Sitze des obersten Gerichtshofes des Reiches (Magna Curia imperialis) erkor, der eben über das Wohl von Kaiser und Reich zu wachen und zu richten hatte (s. Granata a. a. O. tom. II, lib. III). Daß ein so wichtiger Ort auch durch Befestigung gehörig geschützt werden mußte, ergiebt sich hiernach von selbst.

da, wie sie in den letzten Jahren der Senat von Capua neben dem Brückenthor mit ihrer Inschrift wieder aufrichten ließ."[1])

Die in dem letzten Satze erwähnte Katastrophe, der unser Bau zum Opfer fiel, trat unter der Regierung Philipp's II. im Jahre 1557 ein, indem auf Geheiß des Vicekönigs Herzog von Alba der Graf von Santa Fiora als königlicher Fortifikationskommissär das Werk zum größten Theile demoliren ließ, um an seine Stelle eine den Anforderungen der geänderten Kriegskunst entsprechende bedeutend erweiterte Citadelle aufführen zu lassen.[2]) Wir sind über dies Ereigniß durch eine gleichzeitige Aufzeichnung in den im Kommunalarchiv verwahrten Protokollen der Stadtverwaltung Capua's genau unterrichtet, worin dem Schmerze über den Untergang dieses „Wahrzeichens" der Stadt Ausdruck gegeben und zugleich angeführt wird: „daß viele Bürger und Andere, sehend, daß ein so staunenswerthes Werk abgebrochen und der Erde gleich gemacht wird, es unternahmen, dasselbe zu beschreiben und viele Aufsätze darüber zu verfassen, auf daß — indem den Nachkommen Kunde davon überliefert wird — ihnen zugleich Grund gegeben werde, das Geschehene zu beklagen."[3])

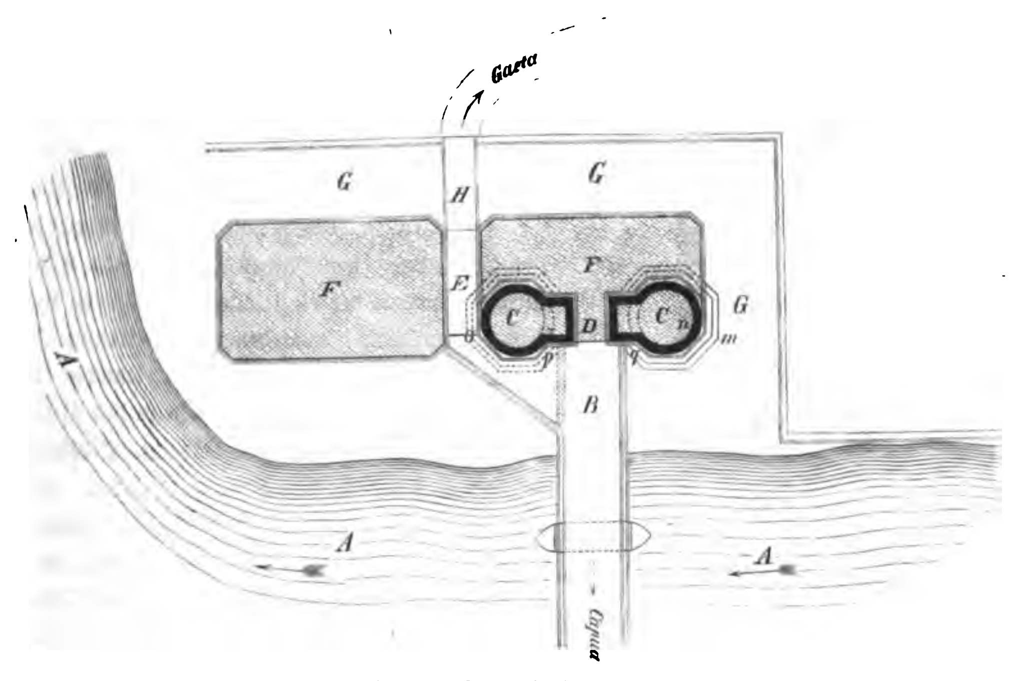


Fig. 1. Grundrißskizze des Brückenkopfes am Volturno bei Capua.

A. Volturnofluß. *B.* Brücke über denselben. *C.* Ehemalige Brückenthürme vom Bau Friedrich's. *D.* Ehemaliges Thor. *E.* Jetziges Stadtthor (Porta Romana). *F.* Jetzige Citadelle (Bau v. J. 1557). *G.* Festungsgraben. *H.* Brücke über denselben.

Was nun bei dieser Umgestaltung von dem ursprünglichen Bau übrig blieb, ermöglicht uns wenigstens eine Rekonstruktion der Grundrißanlage der beiden Thorthürme, während

1) Die vorstehende Beschreibung entstand — wie der Gebrauch der vergangenen Zeit bei Erwähnung der Skulpturwerke beweist — offenbar nach der Demolirung des Bauwerks, die — wie wir gleich sehen werden — im Jahre 1557 erfolgte. Da jedoch die in dem letzten Absatze derselben erwähnte Wiederaufstellung der Statue Friedrichs erst im Jahre 1585 stattfand, Sannelli aber schon 1571 starb, so muß der erstere von dem Fortsetzer der Chronik, seinem Neffen Pellegrino, nachträglich beigefügt worden sein.

2) Granata Storia civile di Capua, tom. II. libr. III, S. 256.

3) Libro 20° di Cancelleria S. 178.

sich hingegen aus diesen Ueberresten die Frage nicht mit Sicherheit entscheiden läßt, ob sich daran noch andere Befestigungsbauten anschlossen, wie nach einigen der im Vorhergehenden mitgetheilten Beschreibungen etwa angenommen werden könnte. Die beistehende Figur 1 gibt eine à la vue-Skizze der Anlage, worin die jetzt bestehenden Citadellbauten schraffirt (F, F), die nach den Ueberresten ergänzten Thorthürme vom Baue Friedrich's II. hingegen schwarz grundirt sind. Wie daraus zu ersehen, ist der größte Theil derselben in den Neubau der einen Citadelle einbezogen und theils demolirt worden, theils mag auch noch manches davon in dem inneren Mauerwerke dieser letzteren versteckt vorhanden sein (da der Zutritt zu den der Militärverwaltung gehörigen Innenräumen ohne vorher erwirkte Erlaubniß nicht gestattet ist, so war mir — bei beschränkter Zeit — die Klarstellung dieses letzteren Umstandes nicht möglich). Von dem ursprünglichen Bau ist noch der gegen die Stadtseite liegende Theil der Umfassungsmauer, von dem Eingang zur jetzigen Porta Romana bei o bis zu der Ecke mn vorhanden; auch hievon ist jedoch der Theil op in seiner unter dem Niveau der Brückenfahrbahn befindlichen Hälfte (circa 8 m.) durch die wegen der Verlegung des Thores nach links nothwendig gewordene Erbreiterung der Brücke in dem Mauerwerke dieser letzteren begraben und nur die über das Niveau der Brücke herausragende Hälfte bis zur Höhe der Plattform des neuen Citadellenbaues noch erhalten. Der alte Thorbogen bei D ist, in mächtigen Quadern gewölbt, noch vorhanden, die darüber aufragende Stirnmauer (pq) jedoch in ihrem größten Theile vom Neubau des Jahres 1557 herrührend. Am vollständigsten ist die Partie qm des rechten Thurmes erhalten, von der wir unter Figur 2 einen Durchschnitt nach der Linie mn des Grundrisses (in Fig. 1) beifügen, soweit er das noch vom ursprünglichen Bau vorhandene Mauerwerk darstellt. Aus Grundriß und Schnitt ist zu ersehen, daß die Thürme sich aus einem achteckigen Unterbau erhoben, der aus zwei Fundamentstufen (ab in Fig. 2), einem in mächtigen Rustikaquadern aufgeführten Grundbau (bc) und einem aus glattbearbeiteten Hausteinen zusammengesetzten eigentlichen Sockel (cf) mit einfach aber sehr kräftig profilirtem Fuß- (cd) und Krönungsglied (ef) bestand. Ueber dem letzteren setzte das Mauerwerk der Rundthürme auf, ebenfalls in Quadern gefügt, von dem jedoch in unserer Figur 2 nur jener Theil (fg) in der ungefähren Höhe von 4 m. dargestellt wurde, der noch von dem alten Baue herrührt, während der übrige bis zur Höhe der jetzigen Citadellplattform dem Neubau angehört, bei dessen Aufführung die Thürme zu tief abgetragen worden zu sein scheinen, in Folge dessen sodann ihr Mauerwerk theilweise wieder bis zur erforderlichen Höhe neu aufgeführt werden mußte. —

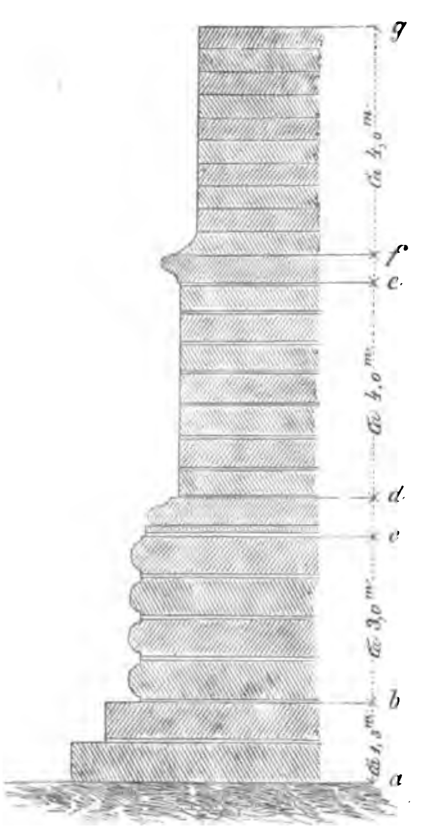


Fig. 2. Schnitt nach *m. n.* des Grundrisses auf S. 187.

a b. Fundamentstufen, im Achteck herumgeführt.
b c. Grundbau in Rusticaquadern (achteckig).
c f. Achteckiger Sockel der Rundthürme, in glatten Quadern mit Fuß und Simsglied.
f g. Ueberrest des Rundthurmes.

Das Material des alten Baues (wie auch des neueren) ist ein ungemein dichter Kalkstein, wie er an den Abhängen des benachbarten Monte Tifata bricht. Da derselbe, besonders wenn glatt bearbeitet, ganz das Ansehen von Marmor hat, so ist es nicht zu verwundern, daß die Berichterstatter über den Bau Friedrich's ihn als Marmor qualificiren. Es ist derselbe Stein, der auch schon beim Bau des Amphitheaters von S. Maria Capua vetere großentheils Anwendung gefunden hatte; und da uns die vorhandenen Nachrichten wiederholt berichten, daß Friedrich zum Schmucke seines Baues jenem antike Skulpturwerke entnehmen ließ, so liegt die Annahme nahe, er werde auch das Steinmaterial des damals schon in Ruinen liegenden Römerbaues bei seinem Neubau wenigstens theilweise verwendet haben. Doch gibt Aussehen und Bearbeitung des Materiales dieses letzteren keinen sicheren Anhalt für die Annahme, daß es von jenem herrührt. Dagegen läßt sich von dem Rustikagrundbau (bc in Fig. 2) sowie von den profilirten Gliedern des Sockels (cd und ef) mit Sicherheit behaupten, daß sie keinem antiken Bauwerk entnommen sind: denn bekanntlich wandten die Römer jene Art Rustika, wie wir sie hier finden — mit glattem Schlag rings um die Stoß- und Lagerfugen des Quaders — nicht an, und was die Profilglieder betrifft, so sind dieselben zwar nicht weniger kräftig und wirkungsvoll gebildet als ihnen analoge antike, doch läßt eine gewisse Massigkeit, wo nicht sogar Plumpheit der Form, die ihren Grund vorzugsweise in der steilen Schwingung der Profile hat, dieselben sofort als nicht original-antike Bildungen erkennen.

Die Ausführung des Mauerwerks ist durchweg von großer Solidität und Genauigkeit, Beweis dessen, daß der Bau den Eindruck macht, als stünde er nicht sechs, sondern kaum ein halbes Hundert Jahre, trotzdem sich seiner Erhaltung Niemand besonders angenommen haben mag. Die Kanten und Ecken sind alle scharf und unversehrt, wie von gestern — was für die Vortrefflichkeit des Materials spricht —, die Stoß- und Lagerflächen der einzelnen Quader so genau gearbeitet, daß sich bei der Enge der in Folge dessen entstandenen Fugen die Richtigkeit der Angabe Campano's bezüglich der Verwendung von Bleiplatten statt Mörtels nur bei eingehenderer Untersuchung kontrolliren ließe. So zeugt denn dieser Rest des Baues Friedrich's in vollem Maße für die Tüchtigkeit des technischen Könnens seiner Architekten und Werkmeister, ist aber leider nicht im Stande, unsere Wißbegierde nach der künstlerischen Befähigung derselben zu befriedigen, da ihm durch seine Verstümmelung gerade jene Theile geraubt wurden (Thürme, Abschluß derselben nach oben, Verbindungsbau), an denen sich diese vorzugsweise bethätigt haben wird.[1])

C. v. Fabriczy.

(Fortsetzung folgt.)

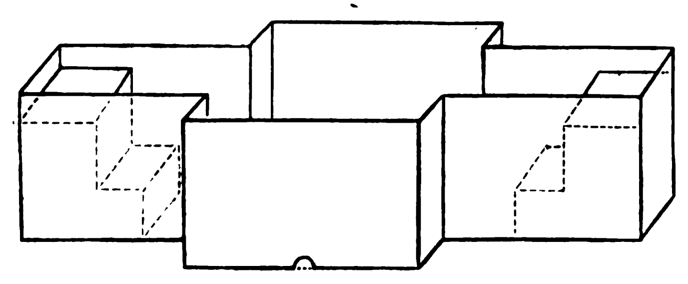
1) Granata (a. a. O. tom. II, S. 257) erwähnt eine bildliche Darstellung der Thürme mit den Worten: le stesse (torri) che oggi si veggono a maraviglia dipinte nel quadro di S. Stefano, che sta nella stanza della Curia Arcivescovile. Bei dem Interesse, welches eine solche — falls sie authentisch wäre — zu beanspruchen hätte, wäre eine Auskunft über ihren Verbleib höchst erwünscht. Ich selbst konnte derselben, da mir die angeführte Stelle bei Granata erst nach meiner Anwesenheit zu Capua bekannt wurde, an Ort und Stelle leider nicht mehr nachgehen.

Kunstliteratur.

Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossa's Grab. Im Auftrag des Fürsten Reichskanzler unternommen von Prof. Dr. Sepp. Mit Illustrationen in Holzschnitt. Leipzig, E. A. Seemann. 1879. 8.

Es gereicht der Vaterlandsliebe des Autors zur Ehre, daß er nicht geruht hat, bis die Expedition nach dem phönizischen Tyrus zur Auffindung der Gebeine Friedrich des Rothbartes und zu deren eventueller Uebertragung nach Deutschland zu Stande gekommen. Er selber (mit seinem Sohne) und der um die Kenntniß des mittelalterlichen Palästina verdiente Forscher Dr. Prutz wurden 1874 abgesendet, um zunächst die Ruinen des Kreuzfahrerdomes in Tyrus von den eingebauten zweiunddreißig arabischen Hütten, welche anzukaufen waren, zu säubern und das Kirchenpflaster, in welchem die Gebeine des edlen Hohenstaufen etwa noch ruhen mochten, bloszulegen. Die Frage bleibt denn doch immer noch stehen: Warum haben die Kreuzfahrer den römisch-deutschen Kaiser more teutonico bestattet? Man löste nämlich mittels Kochen des Leichnams in einer Flüssigkeit das Fleisch von den Gebeinen ab, und bestattete das Fleisch sogleich zur Erde, während die Gebeine oft in weit entlegene Gegenden, etwa in die Heimat mitgenommen wurden, um an vorherbestimmtem Orte zur Ruhe zu kommen. Vielleicht dachten die Fürsten im Kreuzheere die Gebeine des herrlichen Mannes früher oder später in die deutsche Heimat zu überführen. Aber Dr. Sepp hat sich redlich bemüht, nach dem Grabe des Kaisers in Deutschland zu suchen und ist bis jetzt nur zu einem negativen Resultate gekommen. — Gewiß ist, die Gebeine des Kaisers wurden in der Kathedrale von Tyrus provisorisch beigesetzt, mag sein, daß Sepp auch den Ort dieser Beisetzung richtig gefunden hat. Wenn er nach Wegräumung einer dreizehn Schuh mächtigen Schuttmasse auf dem Kirchenpavimentum die Gebeine Barbarossa's nicht gefunden, so beklagen wir dies mit ihm und finden den Erklärungsgrund für diese traurige Erfahrung in den ungünstigen Geschicken des Domes, von denen das Buch erzählt. Die wie so viele alte Bauten selbst in unserem Vaterlande (wir erinnern beispielsweise an die Burg Mödling in Nieder-Oesterreich, deren Steine noch am Anfange unseres Jahrhunderts zu Häuserbauten verschleppt worden sind — oder an das noch theilweise bewohnte Schloß Thalberg in Steiermark, deren mit mittelalterlichen Steinmetzzeichen übersäte Steine eines Thurmes an eine Eisenbahnunternehmung verkauft werden sollen oder vielleicht schon verkauft sind), so wurde auch die Kathedrale von Tyrus mit ihren sechs Fuß starken Mauern von den Orientalen einfach als Steinbruch verwendet und viel kostbares Material (Inschriftsteine u. dgl.) zum Häuserbau in Tyrus, zu Moscheen in Akka (Pavimentum des Vorhofes), zur Caserne in Beirut, vielleicht auch anderswohin verschleppt. Man rechne noch hinzu, daß im Orient kaum ein Tumulus, ein Grab, ein Inschriftstein, selbst nicht eine Statue und Säule sicher ist vor Schatzgräbern. Bekannt ist, daß die schönen Säulen am kleineren Tempel in Baalbek unten am Schafte gesprengt sind, um das Blei zu gewinnen, welches als Bindemittel diente. — Was die Tyrus-Expedition an Funden aus den Ruinen der Kathedrale — Manâra von den Eingeborenen genannt — nach Hause brachte, läßt immerhin die darauf verwendeten Summen als gut verwerthet erscheinen. Es wurden fünfzehn Kisten nach Berlin an die betreffenden Museen geschickt:

interessante Baubestandtheile, wie Kapitäle, Tragsteine, Skulpturen aus der ältesten Zeit des Baudenkmales, mehrere Torsi, und was gewiß das Interessanteste ist, wohl der älteste Taufbrunnen, den wir besitzen, zu dem ein Kanal Wasser brachte. Zwei Stufen links und rechts führten zum Boden dieses Beckens hinab. Das Ganze war zur Taufe mittels Untertauchen bestimmt.



Wir dürfen die Stücke vom Sarge des Origines und einzelne, freilich wenig erzählende, Grabsteine, sowie die Entdeckung nicht vergessen, daß im Mittelalter über dem Taufstroge ein zierlicher Baldachin erbaut wurde.

Auch die Idee des Dr. Sepp, die kaiserlich deutsche Regierung möge ein entsprechendes Territorium, in welches die Kirchenruinen einzubeziehen wären, ankaufen und zur Kolonisirung des Landes durch Deutsche mithelfen, dürfte in Erwägung zu ziehen sein, wenngleich wir, soweit wir das Land kennen, die Niederungen Kenaʿan's nicht als passend erklären möchten für Kolonisten aus deutschen Landen.

Die Geschichte des Baues selber ist ungefähr die: An der Stelle eines alten Heiligthums baute S. Paulinus die älteste und herrlichste Basilika Palästina's, zehn Jahre vor der von Jerusalem und Bethlehem. Die Kreuzfahrer gestalteten in der Mitte des 12. Jahrhunderts diese Basilika so um, daß sie die Orientirung nach Osten (nicht nach Westen, wie der Paulinus-Bau gestanden) und drei Apsiden erhielt. Daß die Kreuzfahrer, welche die Säulen des alten Baues verwendeten, die Kirche eingewölbt haben, können wir dem Verf. auf sein Wort nicht glauben. Er fühlt wohl die Schwierigkeit (S. 243), bleibt aber bei seiner Behauptung, die er hätte beweisen sollen. Mit allgemeinen Redewendungen, wie: „die geradlinige Balkenlage mit leichter Deckenkonstruktion entsprach weniger den an schwere Bauweise gewöhnten Franken" oder: „man traute der Festigkeit der Säulen", hilft man sich über die Schwierigkeit einer einfachen reinen Säulenkirche, welche gewölbt sein soll, nicht hinweg. Es war im Schutte nach Gurten und Gurtträgern zu suchen, es waren die Gewölbeansätze zu zeichnen, überhaupt Aufrisse zu machen, oder wenn dies nicht möglich war, die Frage einfach offen zu lassen. 1202 stürzte die Kirche ein. Nun hätte Sepp die Bauverhältnisse der restaurirten Kreuzfahrerkirche deutlich wiedergeben, wenigstens dazu die Anläufe machen sollen. Was entstammt dem ersten, was dem zweiten Bau des Mittelalters? — Selbst bei dem, was er an Zeichnungen von Tragsteinen bietet, fehlt uns der Maßstab [1]), aus dem wir etwa auf die Mächtigkeit des Getragenen (vielleicht Gewölbe?) schließen könnten.

Eine Frage wird uns erlaubt sein: Hätte es die Kosten wesentlich vergrößert und dadurch die Expedition vielleicht unmöglich gemacht, wenn ein tüchtiger Architekt, mindestens ein bauverständiger Zeichner mitgegangen wäre? Da hätte man gründlich die Baugeschichte der Ruinen aus den Steinen herauslesen können, da wäre vielleicht durch tüchtige Aufrisse manche Frage einfach erledigt, da wären auf einem Gesammtbilde durch verschiedene Schraffirungen die Bauzeiten ersichtlich und das Verhältniß der Zubauten u. s. w. einfach dargestellt worden. Sepp's Unternehmen war ein Wühlen nach Schätzen. Fugenränderige Steine weisen keineswegs immer auf phönikische Zeiten hin; es wird gut sein, die Feinheit der Arbeit und die Höhe des rauhgelassenen Theiles zu unterscheiden. Mindestens wäre gut gewesen (S. 150), deutlicher die Einbindung der Säulen in die antiken Molobauten zu be-

1) Fast lächerlich erscheint die Maßstablinie auf S. 246.

schreiben, als mit den vagen Worten: „weshalb wir sogar einige Säulen untergelegt finden“. Am Ende ist doch der Molo nicht phönikisch? Und von den 3 oder 4 Jahrtausenden könnten viele Jahrhunderte, ja ganze Jahrtausende abzustreichen sein. — Aehnliche Bedenken kommen uns zu S. 325, da der Burdsch mit seinen Kasematten sich als mittelalterlicher Bau vertheidigen ließe. — Die Kolossalgröße der Werksteine ist ebensowenig ein Beweis für phönikischen Ursprung, wenn nicht anderweitige Gründe dafür sprechen. Wir z. B. können uns trotz der riesigen Bossensteine nicht entschließen, die Burg Sabêbe[1]) bei Banias selbst nur in ihren Unterbauten für phönikisch zu halten, da wir die organisch in den Bau gehörenden gewölbten Kasematträume gesehen. (Siehe dagegen Sepp, Palästina 2. Aufl. S. 321.)

Das Buch ist ganz ausgezeichnet ausgestattet und macht der Buchhandlung alle Ehre. Nur erscheinen uns die ohne alle Größenangaben gedruckten Abbildungen, so vortrefflich sie ausgeführt sind, nicht instruktiv genug, um sich ein klares Urtheil darnach bilden zu können. Wir meinen hiermit die Baubestandtheile und Pläne. Warum S. 210 Palmi Romani als Einheit gewählt sind, ist uns unerfindbar. Die unter sehr grellem Lichte (von Bonfils aus Beirut) aufgenommenen Photographien des Ruinenraumes konnten keine anderen als ziemlich ungünstige Lichtdrucke erzeugen.

Wir haben über das Buch noch einige Bedenken, die wir nicht unterdrücken können. Manche fast wie chauvinistisch klingende Aeußerung des Autors will uns in einem wissenschaftlichen Buche nicht gefallen; manche Unzartheit wäre leicht wegzulassen gewesen; die ganze Zukunftsreligion des Dr. Sepp gehörte nicht zu den Ergebnissen der „Meerfahrt nach Tyrus“; die heute zu Grabe getragene Creuzer'sche Behandlungsweise der Mythologie möchten wir uns zurückwünschen gegenüber der Willkür, mit welcher Dr. Sepp in allen seinen Werken, also auch in diesem, mit den Mythen der verschiedensten Völker umspringt. Da muß alles, nah und fern, herhalten, um der vorgefaßten Meinung als Stützpunkt zu dienen. Hier fehlt es vor allem an Kritik, denn das Wissen Dr. Sepp's und die Kunst seiner Darstellung sind groß. Und so lange Dr. Sepp nicht zur kritischen Sichtung der Mythologien und zu tieferen philologischen Studien zurückgekehrt ist, werden die Forscher über vergleichende Religionswissenschaft, ob Theologen oder nicht, und die Orientalisten sich dagegen verwahren, wenn Sepp sich in ihre Reihen stellen wollte. Wir wollen nur einen einzigen Punkt aus der orientalischen Wissenschaft Sepp's heranziehen. Er bringt heraus, daß der Name Gibelin nicht von dem bekannten Schlachtrufe abzuleiten sei, sondern — man staune — aus dem semitischen Sprachschatze. Nun haben wir selbst in arabischen Quellen nachgesehen, ob der Name Gibelin oder ein anklingender — etwa riesenhafte Männer bezeichnender — Ausdruck, angewendet von den Ghibellinen, oder gar von den „majestätischen Hohenstaufen“ sich bei den arabischen Schriftstellern finde. Wir finden nun freilich den Hohenstaufennamen Friedrich sogar im Plural (bei Ibn Forât) gebraucht, aber obiger Behauptung stimmen die arabischen Quellen nicht bei. Vielmehr giebt Ibn Dschuzi von einem „majestätischen Hohenstaufen“ folgende Schilderung, die wir, da uns die Handschrift des Ibn Dschuzî († 1256) von Leyden nicht zu Gebote steht[2]), nach Reinaud in der Bibliothèque des Croisades IV, 431 hierhersetzen: L'empereur (Fred. II) était roux et chauve; il avait la vue faible: s'il avait été esclave, on n'en aurait pas donné deux cents drachmes. Das ist das Urtheil eines arabischen Augenzeugen über einen Ghibellinen κατ' ἐξοχήν.

Wien. W. A. Neumann.

---

1) So spricht jetzt der palästinensische Araber den Namen aus.

2) Die Pariser Handschrift reicht nur bis 1119.




Jagdgruppe Aus dem Festzug zur silbernen Hochzeitfeier des oesterreichischen Kaiserpaares
gemalt v H Mackart
24 Apr. 1879

[illegible]

[illegible] in den [illegible]

[illegible] und ornamentalem [illegible]

[illegible] der [illegible]

[illegible] von der Gemeinde [illegible]

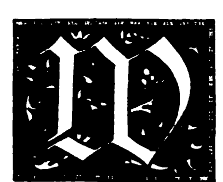
[illegible] mit seinen Genossen an der [illegible]

[illegible] Anfertigung der Trachten und [illegible]

[illegible] der [illegible] und [illegible]

Makart's Entwürfe für den Wiener Festzug und deren künstlerische Ausführung.

Mit einer Radirung.



er mit dem Künstlertreiben Wiens lebendige Fühlung hat, kann sich in unsern bewegten Frühlingstagen zurückversetzt meinen in jene längst entschwunden geglaubten Zeiten, in denen Antwerpen sich rüstete, den jugendlichen Karl V. festlich zu empfangen, oder ein Jahrhundert später dem Infanten Don Ferdinand zu seinem Einzuge die prächtigen Triumphbögen errichtete, zu denen Rubens die Entwürfe gemacht. Unter mannigfachem Kampf und Widerspruch, zu dem die Größe des Unternehmens und die immer noch fortdauernde Ungunst der Zeit sich in die Hände gearbeitet, ist der Plan der Stadt Wien, die silberne Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares durch einen historischen Festzug im Kostüm der Zeit Dürer's zu feiern, seiner Ausführung nahe gerückt. Die Entwürfe Hans Makart's, dessen Talent sich bei diesem Anlaß auf seinem recht eigentlichen Terrain glänzend entfalten konnte, liegen vollendet vor: eine der merkwürdigsten Leistungen des genialen Künstlers, gleich bewundernswerth wegen der beispiellosen Schnelligkeit, in welcher die Arbeit vollführt wurde, wie wegen der kühnen und phantasievollen Lösung der gestellten Aufgabe. Die kurz bemessene Zeit, welche seit der Ablieferung der Skizzen verflossen ist, war durch eine fieberhafte Thätigkeit aller bei der Ausführung betheiligten Kräfte ausgefüllt. Wir haben früher berichtet, daß sich ein aus Mitgliedern des Wiener Gemeinderathes und der Künstlergenossenschaft bestehendes Komité dieser schwierigen Mission unterzog. Hier soll nun zunächst der Männer gedacht werden, denen der künstlerische Theil der Aufgabe zur Durchführung anvertraut war. Es ist nicht leicht, dies vollständig und in jedem Punkte genau zu thun. Denn die Werkstätten, in denen das Festgewand von vielen Hundert Theilnehmern an dem Zuge im Detail festgestellt und ausgeführt wird, liegen weit entfernt an den äußersten Endpunkten der ungeheuren Stadt. Unten im Prater, in den verödeten Hallen des Weltausstellungsplatzes, werden die meisten der mit Bildwerk und ornamentalem Schmuck reich ausgestatteten Prachtwagen gezimmert, welche die Mittelpunkte der einzelnen Gruppen des Zuges bilden sollen. Auf der Wieden, in der Nähe des Gußhauses, unweit von Makart's allen Besuchern Wiens wohlbekanntem Atelier, liegt die von der Gemeinde eingerichtete Kostümwerkstätte. Hier schaltet der Maler Ed. Stadlin mit seinen Genossen an der Spitze der Dekorateure, Schneider und Wappenmaler, denen die Anfertigung der Trachten und Banner, sowie des ganzen übrigen Ausstattungsapparats der Zunft- und Genossenschaftsgruppen anvertraut ist. Stadlin hat in

seiner Schweizer Heimat und in München reiche Erfahrungen bei ähnlichen Festen gesammelt und Makart's auf ihn gefallene Wahl, als eine der leitenden Kräfte zur Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens, darf gewiß eine glückliche genannt werden. Dasselbe gilt von dem Maler Fux, dem die Durchführung des von der hohen Aristokratie in's Werk gesetzten kostümirten Jagdzuges obliegt. Fürst Adolf Schwarzenberg, die Seele dieser Unternehmung, hat für die Zurüstung des Jagdzuges einen Flügel seines Gartenpalais am Rennweg zur Verfügung gestellt und fördert die Sache in freigebigster Weise. Die Leser finden eine der drei Skizzen, welche Makart für diese Abtheilung des Zuges entwarf, in Unger's geistvoller Radirung wiedergegeben; sie zeigt uns einen Wildwagen mit der erlegten Jagdbeute und einer Bäuerin, die einen Kranz hält, umgeben von Jägern und Rüdenmeistern mit ihrer Meute. Das Kostüm und die ganze, glänzende Ausstattung des Jagdzuges wird getreu dem Stile der Zeit Maximilian's I. und Karl's V. nach Quirin Leitner's Angaben durchgeführt. Wieder einen andern Theil der Herstellung hat die berühmte Kunstanstalt von C. Giani übernommen, darunter namentlich die Ausstattung der Eisenbahngruppe, welche eine der glänzendsten des Zuges zu werden verspricht. Die Künstlergruppe endlich, — um nur dieser hier noch zu gedenken, — wird von der Künstlergenossenschaft in ihrem eigenen Hause vorbereitet.

Ehe wir nun den Zug selbst, soweit er sich vor seiner Verwirklichung übersehen läßt, etwas eingehender zu schildern versuchen, sei vor Allem noch einmal der Entwürfe Makart's gedacht, ohne deren bezaubernde Wirkung auf das Publikum das Ganze sicher nicht in dem Glanz und in der Ausdehnung zu Stande gekommen sein würde, welche es jetzt angenommen hat. Die Ausstellung der Skizzen im Künstlerhause in der ersten Hälfte des März hatte einen der sensationellsten Erfolge, deren die Ausstellungsgeschichte Wiens sich rühmen kann. Mag auch der „Einzug Karl's V. in Antwerpen" oder die „Katharina Cornaro" im Ganzen vielleicht noch massenhaftere Besucherschaaren angelockt haben: keinenfalls haben sie sich der Wirkung auf so verschiedenartige Schichten der Bevölkerung zu rühmen gehabt. Das ist, außer dem Ruhme des Meisters, dieses Mal sicher auch der Popularität des Stoffs zuzuschreiben, welcher das ganze Volk, den Bürger wie den Edelmann, den kleinen Handwerker wie den Industriellen, in patriotischen Wetteifer zog und sie alle zwang, sich einer einheitlichen künstlerischen Idee als werkthätiges Organ unterzuordnen. Der Saal des Künstlerhauses, in welchem die Festzugskizzen ausgestellt waren, hat wohl noch nie so zahlreiche Gruppen aus dem Handwerker- und Arbeiterstande aufgenommen, wie sie vor Kurzem dort versammelt und in lebhafter Discussion über das Einst und Jetzt ihrer äußeren Erscheinung begriffen waren. Mögen die Philister hüben und drüben immerhin über den eitlen „Mummenschanz" und über die „zwecklose Vergeudung" räsonniren: wer da weiß, wie nothwendig unserem Volk ein Sonnenblick der Kunst ist, wie unberechenbar die tausendfältigen Anregungen sind, die aus der, wenn auch noch so flüchtigen, Berührung der Masse mit dem Idealen fließen können, der wird über das von Makart und seinen Auftraggebern unternommene Werk nicht eilfertig den Stab brechen. Wir unsrerseits möchten sogar noch weiter gehen und wünschen, daß das Werk des Künstlers nicht nur während der flüchtigen Stunden des Festes zu vorübergehender Verwirklichung gelangen, sondern irgendwo dauernde Gestalt annehmen möge. Bisher ist das unvergleichliche dekorative Talent des Künstlers in Wien bei keinem der großen monumentalen Bauten zu entsprechender Verwendung gelangt. Wir hoffen, daß sein Festzug den Impuls dazu geben wird, diese Versäumniß nachzuholen, und hören eben, daß sowohl

der Gemeinderath und der Bürgermeister als auch der Erbauer unseres neuen Rathhauses, Friedrich Schmidt, in der That einen solchen Gedanken hegen. Möge die Zukunft der Verwirklichung desselben günstig sein!

Daß einer schöpferischen Kraft, wie sie Makart besitzt, sofort sich die geeigneten Helfer darbieten, um dem überquellenden Reichthum der Gedanken Form und Farbe zu verleihen, hat die Ausführung der Festzugsskizzen wieder dargethan. Die Zahl derselben ist allmählich auf 35 angewachsen. Die ganze riesige Gesammtfläche dieser etwa 300 Fuß Länge messenden Leinwand allein in wenigen Wochen auszumalen, — dazu hätte wohl die rüstigste und genialste Natur nicht ausgelangt. Makart übertrug daher die Ausführung der zahlreichen Thierfiguren den bewährten Händen der Maler Huber und Jul. Blaas und wurde außerdem, bei einigen Skizzen in sehr ausgiebiger Weise, von Berger, sowie namentlich bei der Malerei der Hintergründe von Ambros unterstützt. Bei genauerer Prüfung sind die „Handschriften" dieser befreundeten Künstler freilich von der eigenartigen Malweise Makart's zu unterscheiden; einzelne der prächtigen Rosse und Rinder zeigen deutlich den Thiermaler von Fach; Berger's frische, farbenhelle Malerei macht sich besonders auf dem Bilde der Gärtner bemerkbar. Aber zugleich kann man beobachten, mit wie zwingender Gewalt sich die koloristische Kraft des Hauptmeisters in allen Entwürfen zur herrschenden Geltung durcharbeitete, so daß das Ganze trotz der Mitbetheiligung so verschiedenartiger Talente dennoch als ein Werk aus Einem Guß erscheint. Wir meinen, daß eine solche Wirksamkeit Makart's im Bunde mit einer Anzahl noch jüngerer Kräfte die richtige schulbildende Mission für ihn wäre, und würden auch in diesem Sinne die baldige Ertheilung eines großen, seinem Talente homogenen Auftrages für ein epochemachendes Ereigniß im Wiener Kunstleben halten.

Sollen wir nun zur bestimmteren Charakteristik der Entwürfe dem bereits in einer früheren kurzen Mittheilung Gesagten hier noch Einiges hinzufügen, so finden wir es vor Allem bewundernswerth, mit welcher echt künstlerischen Freiheit der Meister das Vorbild der alten Zeit, nämlich Dürer's und Burgkmair's Triumphzug Maximilian's, wieder lebendig zu machen wußte. Dieses Muster zu wählen, war ihm durch die Aufgabe selbst vorgeschrieben; aber für ihn gab es natürlich keine sklavische Nachahmung, er mußte frei mit seinem Ideal schalten, in das Gewand der alten Zeit die Gesellschaft der neuen und ihren Geist zu bannen suchen. Und je freier er schaltete, desto besser! Das Detail mit geschichtlicher Treue und Richtigkeit auszuführen, war die Sache der sachkundigen Hülfskräfte. Hätte Makart selbst in seinen Entwürfen schon diese Richtigkeit angestrebt, so würde er zum Zeichner kolorirter Kostümblätter herabgesunken sein, aber nimmermehr das geistvolle, die Welt elektrisirende Kunstwerk geschaffen haben, das wir seinem Genius verdanken.

Von besonderem Reiz ist selbstverständlich auch in diesem seinem neuesten Werke wieder die Farbe. Und zwar von einem ganz charakteristischen und poetischen Reiz! Wer die lange Folge der Skizzen auch nur mit einem flüchtigen Blick überschaute, der mußte sofort aus der koloristischen Gesammtstimmung einer jeden die Sphäre herauskennen, die da zur Darstellung gebracht war. Die Dampfschifffahrt, sie schwimmt in Weiß und Blau, wie durch Aether und Wellen; durch ein feuriges Dunkelroth und Schwarz ist die Welt der Eisenbahnen charakterisirt; in tausendfach buntem Vielerlei der Farben und Lichter prangt die Gartenkunst; das mächtige Gewerbe der Bierbrauer ist durch ein grundgewaltiges Braun mit saftig grünen Lichtern gekennzeichnet u. s. w. Wenn — wie es

nicht anders zu erwarten steht — diese von Makart angeschlagenen Grundtöne in der Kostümirung der Gruppen streng festgehalten und einheitlich zur Geltung gebracht werden, so wird der Festzug schon in dieser Hinsicht einen höchst reizvollen Anblick darbieten.

Doch die Leser werden jetzt etwas Näheres von der Entwickelung und von den einzelnen Theilen des Zuges wissen wollen. Wir können darüber das Nachfolgende nach unsern besten Informationen mittheilen.

Zum Ausgangspunkt und Versammlungsort der Festtheilnehmer ist der Weltausstellungsplatz im Prater bestimmt. Von dort wird sich der Zug — und zwar am 25. d. M., dem Tage der Nachfeier des Hochzeitstages — durch die Praterstraße und über den Stuben-, Kolowrat-, Kärnthner- und Opernring dem Burgthor zu bewegen. Zwischen dem Burgthor und den beiden neuen Museen befindet sich der eigentliche Festplatz, dessen künstlerisches Arrangement der Architekt Otto Wagner übernommen hat. In der Mitte vor dem Burgthor wird sich das kaiserliche Zelt befinden, rechts und links davon die Tribünen der Musiker und Sänger, gegenüber die Sitze des Gemeinderathes, des Reichsrathes und der geladenen Gäste. Die oberste Leitung des ganzen Zuges und die Herstellung der Prachtwagen ist dem Architekten Andreas Streit anvertraut. Solcher Wagen werden im Ganzen 27 in dem Zuge figuriren, zum Theil von imposanter Größe, mit Bildwerken und Ornamenten reich geschmückt, im Charakter von Dürer's Triumphwagen Maximilian's. Um die Wagen schaaren sich die dazugehörigen Reiter und Fußgänger. Der berittenen Theilnehmer waren bis Anfang April über 200, der übrigen kostümirten Personen etwa 2000 angemeldet.

Der Huldigungszug wird eröffnet durch einen Wappenherold und eine Schaar berittener Trompeter, welche — ebenso wie die übrigen, im Zuge vertheilten Musiker — von der Gemeinde Wien beigestellt und in die Farben der Stadt (Roth und Weiß) gekleidet werden. — Die erste kostümirte Gruppe bildet der Jagdzug, welcher in die Unterabtheilungen der Reisjagd, Gemsjagd, Hirschjagd, Saujagd, Bärenjagd und Falkenjagd zerfällt; in dem Zuge erscheinen zwei Wagen, der bereits oben erwähnte Wildwagen und der kolossale Triumphwagen des Jagdkönigs, welchen eine von Zumbusch modellirte Statue der Diana schmückt; der Troß zählt nicht weniger als 150 Personen, kostümirt und bewaffnet im Stile der Zeit Maximilian's I. und Dürer's, in Abtheilungen gruppirt und in die Wappenfarben der Cavaliere gekleidet, welche die Ausstattung des Jagdzuges übernahmen, des Fürsten Schwarzenberg, der Grafen Breuner, Wilczek, Zichy u. A. Die Waffen sind zum Theil alt, aus den Sammlungen der Genannten entlehnt, theils nach alten Mustern neu angefertigt, ebenso wie die Kostüme und das reiche Pferdegeschirr. — Es folgen die Gruppen des Garten-, Wein- und Bergbaues, die erstere von dem bekannten Gartenarchitekten Lothar Abel, die beiden letzteren von dem Architekten Streit arrangirt; die Gruppe des Weinbaues stellt ein Winzerfest dar auf reich geschmücktem, von Joh. Schindler mit Bildwerk ausgestattetem Wagen; an dem etwa 30 Fuß langen Wagen der Bergleute ist das Aufsteigen des Reichthums aus den Tiefen der Erde in allegorischen Gestalten von Silbernagel dargestellt; auf dem Wagen thront der Bergkönig mit seiner Gemahlin, umgeben von Gnomen und Elfen, in lebenden Figuren. — Daran reihen sich die Züge der Müller, Bäcker und Zuckerbäcker, der Milchmaier, Fleischhauer, Branntweinbrenner und Wirthe, mit ihren Wagen und Cavalcaden, um deren Ausstattung sich der Architekt v. Hornbostel und der Maler Zürnich verdient gemacht haben; dann kommen die Gruppen der Bekleidungsindustriellen (Schneider,

Schuster, Hutmacher, Posamentierer) mit ihrem nach Skizzen von König und Feldscharek durch den Hoftischler Albert ausgeführten Wagen, und die beiden vom Bildhauer Friedl geschmückten Wagen der Textilindustriellen (Weber, Spinner, Färber u. s. w.), denen sich die Züge der Tuchmacher, Handschuhfabrikanten und die reiche Gruppe der Gerber anschließen, letztere mit einem prachtvollen Wagen, über welchem auf Stützen mächtige Felle von Auerochsen ausgespannt sind, unter denen die Gesellen hantieren. Ueber die Züge der Wagenbauer, Riemer, Lackirer, Sattler, der Drechsler, Tischler (mit einem von Dübell jun. ausgeführten Wagen), der Faßbinder, Zimmerleute, Dachdecker, Thonarbeiter, Glaser und übrigen Gewerkschaften gehen wir kurz hinweg, um noch bei einigen der größeren Gruppen aus der Schlußabtheilung des Zuges wenige Augenblicke zu verweilen: wir meinen zunächst die Gruppe des Handels mit ihrem von den Bildhauern Völkel und Beier hergestellten Wagen, der mit malerisch aufgebauten Erzeugnissen aller Zonen beladen und von Käufern und Verkäufern umringt ist; dann die Gruppe der Schifffahrt, mit ihrem riesigen, in Gestalt eines reich bemalten und vergoldeten Schiffes gebildeten und vom Bildhauer Costenoble plastisch verzierten Wagen; ferner den über 150 Figuren umfassenden Zug der Eisenbahnen, mit seinem von Weyr geschmückten Prachtwagen, und die Züge der Metallindustriellen, unter denen vornehmlich die Gold- und Silberarbeiter durch den Glanz ihres von Friedl ausgestatteten, von Reitern und Reiterinnen umgebenen Wagens hervorstechen. Dann kommt die Gruppe der Buchdrucker, Buchbinder und Buchhändler, deren Kostüm nach Detailentwürfen von Laufberger ausgeführt ist, und endlich der den Schluß bildende Zug der Künstler, eine der schönsten Abtheilungen des Ganzen: auf den Bannerträger und eine Schaar von Musikern zu Fuß und zu Pferde folgen die Künstler mit ihrem von Makart und Streit hergestellten und von Weyr mit Bildwerk reich geschmückten Wagen, auf welchem unter einem von Candelabern flankirten Baldachin in sechs lebenden Figuren die Musen dargestellt sind. Im Zuge der Künstler werden die bedeutendsten Meister des sechzehnten Jahrhunderts in Porträtgestalten erscheinen.

Wer sich des wunderbaren Eindrucks erinnert, welchen das in ähnlichem Geist erdachte Münchener Kostümfest des Jahres 1876 auf die Theilnehmer machte, und namentlich die phantastische Wirkung der drei Prachtwagen sich in's Gedächtniß zurückruft, mit ihrer aus Allegorie und Wirklichkeit zusammengesetzten, theils lebendigen, theils plastisch dargestellten Ausstattung: der kann sich einigermaßen eine Vorstellung bilden von dem um das Zehnfache vergrößerten und bereicherten Schaugepränge, welches der Wiener Festzug uns darbieten wird. Doch es ist nicht dieses Gepränge, nicht Masse und Reichthum, was wir hier preisen wollen. Wir begrüßen in dem Unternehmen den im Geiste der Väter gewagten Versuch, die Kunst einmal mit aller Wucht und allem Glanz in das taghelle Leben der Gegenwart eintreten zu lassen, und ihr das ewige Recht zu wahren, dabei zu sein, wenn das Herz der Völker höher schlägt. In diesem Sinne wünschen wir dem Festzuge ein glückliches Gelingen und ein kräftiges Aufgehen der durch seine Veranstalter ausgestreuten Saat.

C. v. Lützow.

Giovanni Battista Tiepolo.

Von Isidor Krsnjavi.

Mit Radirungen.

(Schluß.)



n Wandfresken haben wir in Venedig noch einmal zu erwähnen die Malereien in den Seitenkapellen der Chiesa dei Scalzi. Die Engel mit den Marterwerkzeugen vor dem grau in grau gemalten Flachrelief „Christus in Gethsemane" sind mit aller Jugendfrische gemalt; der Gegensatz der kräftig behandelten Carnation gegen das Grau des Reliefs ist sehr glücklich getroffen; die bizarre Idee, farbig gemalte Engel gleichsam in der Kapelle vor dem Christusrelief herumflattern zu lassen, ist meisterhaft ausgeführt. — Von den „Visionen der heil. Theresa und des heil. Dominicus" in den anderen Kapellen derselben Kirche sagt Charles Blanc mit Recht, sie seien „magnifique et absurde". Da wir in demselben Gotteshaus, wie gesagt, auch das beste Deckenbild Tiepolo's und die soeben besprochenen trefflichen Arbeiten finden, so können wir diese „Tiepolokirche" als eine der interessantesten des vorigen Jahrhundertes in Venedig bezeichnen, obwohl die Architektur derselben nüchtern und gedankenarm ist. [1])

In Italien, außerhalb Venedig, sind in erster Linie zu nennen die schönen Fresken der Villa Valmerana bei Vicenza; ferner sollen mehrere Paläste in Mailand, Neapel und die Villa Reale an der Brenta mit Fresken des Meisters geschmückt sein. Im Palazzo Baglioni zu S. Cassiano ist ein Saal al fresco ausgemalt. In Padua besitzt die Kirche Sta. Lucia einen heil. Lukas über dem Thor des Campanile. In Udine finden wir in der Loggia, deren Deckenbilder wir besprachen, drei Wandfresken. Das Mittelbild ist auffallend schwach, die Seitenbilder dagegen sind mit viel Humor und Geist gemalt, jedoch auch nur Improvisationen des Meisters. Das eine der Seitenbilder stellt „die Verkündigung Sarah's" dar. Der Engel, welcher der alten Dame die Geburt eines Sohnes ankündigt, ist einer der schönsten „Zopfengel", die es gibt und nicht einmal so arg zopfig; Sarah lacht freudig über die sonderbare Botschaft (1 Moses 18, 10—12). „Abraham, die drei Engel anbetend", bildet das Gegenstück. Es zeigt eine leichte gefällige Gruppirung der drei Engel[2]) und große Leucht-

---

1) Leider findet man es nicht der Mühe werth, dem Verfall des Deckenbildes zu steuern.

2) Verschieden von einer anderen Darstellung desselben Gegenstandes, die von Monaco gestochen wurde.

kraft der Farbe. Abraham's Andacht und Freude ist in schelmischer Weise im Gesicht und selbst in der Bewegung der knorrigen Hände charakterisirt. Beide Figuren, Sarah und Abraham, streifen freilich hart an die Grenze der Karikatur, ohne indeß zu verletzen. Die Udineser Domkirche besitzt einige dekorative Arbeiten des Meisters.

Außerhalb Italiens gehören in diese Kategorie die beiden Bilder des Würzburger Kaisersaales: „Die Trauung Barbarossa's durch Bischof Harold von Würzburg" und „die Belehnung mit dem Herzogthum Franken". — Beide Fresken sind in den Bogenfeldern des Kaisersaales zwar auch mit tiefgesetztem Horizont gemalt, jedoch noch immer ohne outrirt auszusehen. Die Komposition der Vermählung ist durch schönen Fluß der Linien ausgezeichnet und weist einen großen Reichthum an charakteristischen Köpfen auf; die „Belehnung" ist in der Komposition dem „Urtheil Salomonis" in Udine verwandt. Obgleich beide Arbeiten der „Kleopatra" im Palazzo Labbia nachstehen, so dienen sie neben dem Deckenbilde doch zur Bestätigung unseres Urtheils, daß Tiepolo bei Werken letzterer Art nur „handfester Dekorateur" ist, während er sich in seinen übrigen Bildern als Künstler im vollen Sinne des Wortes erweist. Helligkeit und Kraft des Kolorits, feine Empfindung für die Kontraste von Licht und Schatten, eine seltene Schönheit und Klarheit des Helldunkels, Zartheit der Mitteltöne und ungewöhnliche Kenntniß der Perspektive, vor allem aber scharfe, charakteristische Zeichnung, sind die hervorragenden Eigenschaften seiner Wandfresken. Köpfe sowohl als Draperien sind nicht immer edel gedacht, sehr oft aber breit und groß behandelt, nie uninteressant.

Noch mehr Vorzüge weisen Tiepolo's Oelgemälde auf. Liberi, Cignaroli, Franceschini und andere Zeitgenossen Tiepolo's, selbst den geistreichen Ricci und den talentvollen Piazetta nicht ausgenommen, übertrugen den Stil der ohnehin schon allzu dekorativ gehaltenen Fresken ihrer Zeit auf die Oelmalerei und brachten durch die so beliebt gewordene „Schnellmalerei" auch in dieses Gebiet die Korruption. — Tiepolo, der in seinen Deckenbildern mit den Zeitgenossen konkurrirt und es wirklich zuwege bringt, mit ihnen auf derselben Stufe zu stehen, zeigt in seinen Oelgemälden eine so liebevolle Hingabe an die Arbeit, daß wir in denselben Partien von seltener Vollendung vorfinden. Einzelne Bilder sind so vortrefflich, daß wir sie den Arbeiten der besten Meister der Spätrenaissance an die Seite stellen dürfen.

In Venedig findet man noch Einiges vom Besten; jedoch sind viele Oelgemälde Tiepolo's in's Ausland, besonders nach Frankreich gewandert.

Zanetti und Andere zählen mehrere Gemälde unseres Meisters in Venedig auf. — Es war uns leider nicht möglich, alle diese Angaben zu kontroliren und so können wir, der Vollständigkeit wegen, dieselben hier nur wiederholen. Es befanden sich zu Zanetti's Zeit zu Venedig: in S. Apollinare eine Madonna mit Heiligen; in Sct. Paul ein heil. Paulus vor dem Tyrannen und Sct. Johannes v. Nep.; in Sct. Eustachius das Martyrium des heil. Bartholomäus; in S. Theodoro die Heiligen Petrus und Paulus; in Sta. Juliana die Madonna mit dem heil. Joseph; in der Kirche der heil. Dreieinigkeit der heilige Franz; in S. Cosmas und Damian „die eherne Schlange"; in S. Tenere die Evangelisten; in der Chiesa dell' Umilta eine Madonna; in S. Martino einige Arbeiten am Hauptaltar und eine heil. Cäcilia mit Engeln — und ein Bild in der Misericordia. In S. Antonio ein heil. Johannes und Lucas; im Hause Zenobio verschiedene Historien — Jugendarbeiten des Meisters.

Das Bild aus der Kirche Sta. Maria della Consolazione befindet sich jetzt in der Akademie zu Venedig: es ist eine „Madonna mit Heiligen", sehr kräftig in der Wirkung und sehr charakteristisch in der Zeichnung.

Zu den besten Arbeiten des Meisters müssen wir das kleine Altarbild in SS. Apostoli zählen: die Communion einer Heiligen. Das Bild ist besonders ausgezeichnet durch große Innigkeit des Ausdruckes, eine wahre Seelenmalerei; außerdem ist die technische Durchbildung eine vollkommene, durch und durch solide und studirte. Das Kolorit goldig, wie auf den Bildern der besten Zeit; das Bildchen ist eine Perle. — Schwächer, aber noch gut ist das Altarbild in S. Rosario auf den Zattere, deren Fresken wir schon besprachen: „Zwei Dominikanerinen beten die Madonna an"; der Ausdruck von Liebe und Andacht in beiden Köpfen ist gut empfunden und hat nichts gemein mit der häßlichen und theatralischen Weise ähnlicher Bilder des vorigen Jahrhunderts. (Gest. v. Domenico Tiepolo.)

In der Kirche S. Alvise sind zwei große Bilder angeblich von Tiepolo: „Christi Geißelung" und „Christus fällt zum dritten Mal unter der Last des Kreuzes". (Gest. von Monaco.) Ersteres — ein Altarbild — wird dem Tiepolo mit Unrecht zugeschrieben; es ist sehr unsicher gezeichnet und stümperhaft gemalt; mit Rücksicht auf Domenico Tiepolo's Kreuzwegradirung finden wir uns bestimmt, es als eine Jugendarbeit Domenico's zu bezeichnen. Das zweite Bild kann von Tiepolo selbst sein, denn es ist wenigstens schön in der Farbe, hat einige schöne Figuren, ist aber in allem Uebrigen so verschieden von den anderen Oelgemälden des Meisters, daß eine ausgedehnte Mitwirkung der Söhne dabei angenommen werden muß.

Im Dogenpalast (Saal der vier Pforten) befindet sich über dem Fenster eine schöne farbenprächtige „Venezia" mit dem Neptun (gest. von Dom. Tiepolo), in welchem Bilde unser Meister sehr erfolgreich seinem Vorbilde Paolo nachstrebt. — Im großen Rathsaal des Dogenpalastes soll (nach Nagler) ein Bild Tiepolo's sich befinden: „Der Sieg der Generale Giorgio Cornaro und d'Alviano über die Deutschen" und das Bild von Zucchi gestochen worden sein. Trotz mehrmaligen eifrigen Nachforschens haben wir dasselbe weder im Rath- noch in einem anderen Saale des Dogenpalastes aufgefunden; auch gelang es uns nicht, den Stich zu Gesicht zu bekommen.

Den Palazzo Dolfino schmückten früher zehn große Bilder, den Triumph Aurelian's darstellend, welche in den Besitz des bekannten Wiener Kunstfreundes Herrn Miller v. Aichholz übergegangen sind. Im Palazzo Sandi soll ein „Achilles unter den Töchtern des Lykomedes" von Tiepolo's Hand sein. Ferner wird berichtet, daß ein gewisser Zorzi auf den Zattere ein großes Bild von unserem Meister, den „Raub der Sabinerinen", besessen habe. Der Antiquar Faenza in Venedig besaß im Jahre 1872 ein allegorisches und im Jahre 1875 ein mythologisches Bild von Tiepolo, letzteres in seiner besten Art, einen Faun und Amor darstellend.

Außer den angegebenen Werken müßte Venedig, nach Zanetti's Angabe, noch viele Porträts besitzen; zugänglich ist nur eines in der Galleria Stampiglia Querini. Es ist das Bildniß eines Prokurators von S. Marco. Die übertriebene, fast karikaturähnliche Charakteristik, die gespenstische Erscheinung und das langweilige Kolorit des Bildes berechtigen uns anzunehmen, daß Tiepolo die Bildnißmalerei nicht mit Vorliebe pflegte. Das Selbstporträt Tiepolo's al fresco in der Chiesa bei Scalzi, links über dem Hauptaltar, ist eine rein dekorative Arbeit und alterirt dieses Urtheil nicht.

In Italien außerhalb Venedigs besitzt zunächst Padua sehr bedeutende Oelgemälde von Tiepolo's Hand.

Das eine davon, „die Marter der heil. Agatha" im Santo, wurde seiner Zeit viel besprochen. (Gest. von Dom. Tiepolo). Algarotti preist es, Rosetti vertheidigt es gegen Cochin's Angriffe, ebenso lobt es Lanzi. Die Komposition des Bildes ist eine ganz gute; es ist ein sehr feiner Zug, daß der Meister die Wunden der Heiligen mit einem Tuche bedecken läßt; über die Ausführung und das Kolorit läßt sich kein Urtheil mehr fällen; denn das Bild hat bei einem Brande stark gelitten und wurde später von einem gewissen Bonaldi „ritocato", was bekanntlich am besten mit „zu Grunde gerichtet" zu übersetzen ist. — Besser erhalten ist das andere Bild, welches in der städtischen Galerie[1]) aufbewahrt wird, „der heil. Patrizius einen Teufel austreibend". — Der Heilige, mit einem Silberbrokatmantel bekleidet, steht auf einer Estrade, von Geistlichen umgeben, und segnet die Kranke. Unter den Figuren um den Heiligen tritt besonders ein alter Mann in gelbem Mantel hervor; es ist ein sehr schöner interessanter Kopf, der von Tiepolo offenbar mit großer Liebe behandelt wurde. Die Kranke ist trefflich charakterisirt. Das Kolorit gehört wieder zu dem Besten von Tiepolo. — Außerdem besitzt Padua noch einige minder bedeutende Gemälde Tiepolo's und zwar in der Kirche S. Prodochimo (Benediktinerkirche) einen heil. Joseph, der das Christuskind auf einem Piedestal stehend hält, dann in der Kirche S. Massimo rechts über dem Altar einen heil. Johannes, in der Wüste predigend, rechts über dem Mittelaltar „die Ruhe in Aegypten" (gest. von Crivellari). Ueber dem Hauptaltar der Titelheilige vor dem König Oswald.

In S. Ambrogio zu Mailand finden sich zwei Bilder: St. Satirus und Victor. — In Bergamo finden wir von Tiepolo Bilder in der Kapelle Colleoni; und in der Kirche S. Faustino e Giovita zu Brescia eine „Marter der Christen unter Trajan". — In Vascon und Biadene im Trevisanischen ist eine heil. Lucia und eine Assunta von Tiepolo.

Es wird kaum möglich sein, alle in Italien befindlichen Werke Tiepolo's genau zu registriren, da Oelgemälde von seiner Hand wohl noch vielfach im Privatbesitz sich befinden dürften, vorläufig aber unzugänglich sind.

Außerhalb Italiens haben wir zunächst wieder Würzburg zu nennen. In der dortigen Schloßkirche sind zwei Altarbilder von Tiepolo, „die Himmelfahrt Mariä", und „der Engelssturz". Im Schlosse sollen sich auch zwei Thierstücke befinden.

In München hat die Pinakothek ein treffliches Bild Tiepolo's, „die heiligen drei Könige"; es ist in jeder Hinsicht seinen besten Arbeiten beizuzählen und übertrifft sämmtliche Arbeiten von Tiepolo's Zeitgenossen. Schön in der Zeichnung, klar komponirt, würdig im Ausdruck und prachtvoll gemalt, ist es auch koloristisch ein Meisterwerk.

In Wien hat das Belvedere ein sehr hübsches Bild unseres Meisters, „die heil. Katharina von Siena". Vielleicht ist die ascetische Verzückung der Heiligen zu naturalistisch wiedergegeben, jedenfalls fehlt aber dem Bilde auch ein gewisser idealer Zug nicht, so daß es sich den guten Leistungen Tiepolo's würdig anreiht.[2]) — Der betende

1) Es stammt aus der Kirche Sct. Johannes von Verdara. Gest. von Dom. Tiepolo.

2) Es haben einige Kenner dieses Bild dem Domenico Tiepolo zuschreiben wollen, doch muß ich dieser Ansicht widersprechen. Außer den inneren Gründen, die für die Autorschaft Giov. B. Tiepolo's sprechen, haben wir ein Zeugniß auch in dem Stich, der aus Wagner's venetianischer Chalkographie hervorgegangen, Giov. B. Tiepolo als Maler des Bildes bezeichnet.

Heilige in der Akademie daselbst ist neuestens fälschlich als Tiepolo bezeichnet. Baron Rothschild in Wien besitzt ein sehr schönes Bild von Tiepolo mit lebensgroßen Halbfiguren. Ein schönes Mädchen, von einigen Nebenfiguren umgeben. Form und Farbe sind trefflich.

In S. Pascal zu Aranjuez nennt Nagler Altarbilder mit einer Anbetung der Könige, ferner u. A. einen S. Antonio und S. Pietro Alcantara. — Mit dem von Domenico Tiepolo unter dem Namen „S. Giacomo a cavallo" radirten Bilde hat es eine eigene Bewandtniß: eine Notiz im Katalog Domenico Tiepolo's bezeugt, daß dies Bild in Spanien gemalt ist[1]); Wessely behauptet, daß es in Venedig in der Kirche S. Eustachio sich befinde[2]) und den heil. Jacobus vorstelle; es wird sogar beigefügt, daß es von einem Henker der Kirche geschenkt wurde. Nun hat aber der Verfasser dieser Studie das genannte Bild in der Pester Landesgemäldegalerie[3]) zu bewundern Gelegenheit gehabt, wo es den Namen „h. Ferdinand" trägt. — Das Bild in Pest hängt so hoch, daß eine Untersuchung auf seine Echtheit nicht möglich ist; doch liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß man da eine Kopie für ein Original auszugeben sucht. Obige Bemerkung, mit der Thatsache zusammengehalten, daß der Gründer dieser Sammlung die meisten Ankäufe in Spanien machte, führt zu dem Schluß, daß wir in Pest das von Domenico reproducirte Bild besitzen. — Das Bild gehört in die, wie man sieht, immerhin bedeutende Zahl der vortrefflichen Oelgemälde des Meisters, die ganz geeignet sind, den schlechten Ruf zu verwischen, den er sich durch seine Deckenbilder zugezogen hat. Der Heilige reitet einen Schimmel; neben ihm kniet ein Mohr, dessen Hals der Heilige mit seinem Schwerte berührt. Etwas theatralischen Pomp kann der Bewegung des Heiligen nicht abgesprochen werden und das Bild muß überhaupt gegen die oben genannten rein empfundenen zurückstehen; doch ist es trefflich im Kolorit; feine graue Töne, kräftige, einfache Gegensätze, breite Massen zeichnen es aus. Die Faltenmotive, bei Tiepolo meist groß und einfach, zeigen auch in diesem Werke einen besonders glücklichen Wurf. Selten wird übrigens ein Maler das Gefühl für Perspektive so durchgehends beobachten, wie Tiepolo es in diesem Werke that. (Rad. v. W. Unger.)

„Das Gastmal der Kleopatra" und „Julius Cäsar in Alexandrien", zwei Oelgemälde, sind wahrscheinlich in Petersburg. Koehne's Katalog der Ermitage (I, 110) erwähnt zwar nur das erstere. — Ch. Blanc bemerkt, daß auch die Prinzessin Mathilde (Paris, Rue Courcelles) Bilder von Tiepolo besitzt; leider wird nicht angegeben, was sie vorstellen, nur gesagt, sie seien: „tableaux de la plus jolie couleur et pleins d'esprit." — Auch in der Pfarrkirche zu Tegernsee soll ein Bild von Tiepolo sein.

Von Tafelbildern, deren jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist, finden wir folgende Reproduktionen in der Sammlung des Dom. Tiepolo: „La Partenza di Rinaldo", „Rinaldo sich im Schild beschauend", „Rinaldo und Armida", alle gest. von Dom. Tiepolo. — „Jesus, Maria und Joseph", gest. von Crivellari. — Ein „Rinaldo" und zwei Capriccio's, offenbar nach dekorativen Gemälden, gest. von Dom. Tiepolo. — „Armida raubt den Rinaldo", gest. von D. Tiepolo. — Zwei Blätter „Nanni e cani" sind wohl nach G. B. Tiepolo's Studien von Domenico gestochen; ebenso sind weitere zwei Bilder mit Pagen und Vögeln reproducirt. — Zwei Blätter Domenico's, „Die Flucht nach Aegyp-

1) Es heißt einmal im Verzeichniß 27. Rame N. 1. S. Giacomo a cavallo da Madrid.

2) Zanetti nennt in S. Eustachio nur „Die Marter des h. Bartholomäus."

3) Einst Esterhazy-Galerie.



ten" variirend, sind von G. B. Tiepolo erfunden. — Eine „Lucretia" und „Ein Opfer röm. Priesterinnen" hat Domenico nach zwei schönen Gemälden seines Vaters gestochen. — Die Radirung, welche einen Flußgott vorstellt, giebt nur eine Zeichnung wieder, während Lorenzo einen nochmaligen „Rinaldo" reproducirt. Rinaldo bewundert sich wieder auf einem größeren Bilde im Spiegel, welches Lorenzo Tiepolo fleißig radirte. — „Famiglia del nob. uomo Crotta", „Taufe Christi", „S. Francesco di Paola", „Assunta", „Das h. Abendmahl", „S. Antonio", „S. Gaetano" sind von G. B. Tiepolo gemalte, von Domenico reproducirte Bilder. Eine heil. Anna von dem Vater stach Lorenzo schön in Kupfer, „Die Taufe des h. Constantin" Domenico, welcher auch Tiepolo's letztes, i. J. 1770 gemaltes Altarbild, den S. Diego, einige schon erwähnte Altarbilder und ein „Convito di Naval" vervielfältigte, welches letztere der Kleopatra des Pal. Labbia sehr verwandt ist. Zu erwähnen sind noch: „Eine Anbetung der Hirten", gest. von Monaco; „Die Flucht nach Aegypten", gest. von Berardi; „Jonas" nach einer Zeichnung gest. von Monaco; „Versuchung des heil. Antonius" gest. von Monaco; „S. Hilarius" nach einer Zeichnung gest. von Monaco; ebenso ein „H. Franz v. Assisi", ein „S. Hieronimus", und „Glaube, Liebe und Hoffnung". — Von Gregori gest. ist eine „Daphne"; von Rosari sehr schwach ein heil. Antonius. — „Zwei Engel ermahnen Joseph, aus Aegypten zurückzukehren", gest. von Berardi.

Nagler erwähnt außerdem: „Christus am Oelberge", gest. von Scataglia. — „Kreuztragung", gest. von demselben. — „Christus nach Golgata geführt", gest. von Giampicoli. — „Himmelfahrt Maria's", gest. von Wagner. — „Heil. Therese", „Heil. Michael", gest. von Monaco. — „Eine Prinzessin bewillkommnet die schönen Künste", „Göttin Flora", „Carnevalscene in Venedig mit nackten Figuren", „Eine andere Carnevalscene", sämmtlich gest. von Leonardis, zwei Polichinellscenen, gest. von Schmidt. — Eine große Anzahl von Studienköpfen wurde nach G. B. Tiepolo gestochen von Domenico, dann von Balzer, Oestreicher, Alessandri und Scataglia.

Von Stichen Domenico's nach Werken seines Vaters erwähnt Nagler ferner eine: „Kleopatra empfängt Geschenke", „Hochzeit von Cana", „Die Madonna erscheint dem h. Antonius", „Predigt des h. Ambrosius", „S. Martin", „die h. Therese erscheint dem h. Ambrosius und Rochus", „Kleopatra und Antonius", zwei Blätter Allegorien, eine Apotheose, drei symbolische Motive, „Zwei Männer in einer Landschaft".

Lorenzo's schönster Stich (von Nagler fälschlich dem Domenico zugeschrieben) reproducirt eine großartige Komposition unseres Meisters: „Gott erscheint einem Heiligen, der um Befreiung von der Pest bittet". Auch „Odysseus und Kalypso", „Angelika und Medor" und einen „Triumph Flora's" hat Lorenzo radirt.

Während es bei den Deckenbildern nur ausnahmsweise möglich war, ein bedingtes Lob auszusprechen, sahen wir schon in einer der Wandfresken eine Hauptarbeit unseres Meisters, daneben jedoch wieder auch baare Improvisationen; bei den zahlreichen Oelgemälden, die wir besprachen, ist das Verhältniß umgekehrt — es sind fast ausnahmslos echte, wahre Kunstwerke. Es wäre hiermit der Nachweis geliefert, daß es falsch ist, unsern Meister nach dem Vorgange seiner Zeitgenossen nur als „Freskanten" und Deckenmaler zu betrachten.

Abgesehen von diesem Hauptgebiete wollen sodann auch des Meisters Farbenskizzen und Radirungen gewürdigt sein. Eine der interessantesten derselben ist die einst in der Galerie Gsell (jetzt in Berlin) befindliche Darstellung: „Heinrich's III. Ankunft in

Venedig". Vergleicht man damit das diesen Gegenstand im Dogenpalast darstellende Bild, so kann man es nur tief bedauern, daß Tiepolo nicht Gelegenheit hatte, es durch sein nach dieser Skizze ausgeführtes Werk zu ersetzen. Die Skizze ist so ganz im Geiste der alten Meister angelegt, daß das Bild sich gewiß würdig an die Arbeiten Paolo Veronese's angereiht hätte, dessen nahe Werke bei der Ausführung auf Tiepolo gewiß großen Einfluß gehabt hätten.

Baron Rothschild hatte in der „Ausstellung von Werken alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz" zur Zeit der Wiener Weltausstellung eine sehr hübsche Skizze ausgestellt, Masken darstellend. Tiepolo hat diesen Gegenstand einigemale behandelt, doch könnte man nicht behaupten, daß dies mit Glück geschehen sei. Hogarth sagt mit Recht, daß die Karikatur aufhört gut zu sein, wenn sie eine gewisse Grenze überschreitet; Tiepolo kam der Karikatur nahe, wenn er nur leicht humoristisch sein wollte; er übertrieb, wenn er wirklich karikiren sollte.

Die Liechtensteingalerie in Wien besitzt zwei durchgeführte Skizzen Tiepolo's, von denen die eine von Richter gestochen worden ist. Professor Maccari und Fürst Odescalchi in Rom haben Skizzen unsers Meisters; auch fand man einige in den Jahren 1873—75 bei römischen Antiquaren, worunter eine (bei dem nun verstorbenen Capobianchi) aus Tiepolo's spanischer Zeit stammte und dadurch merkwürdig war, daß der Meister Murillo nachzuahmen versuchte. Die von Nagler erwähnte Skizze in Schleißheim ist weder dort noch in München aufzufinden. Die Wiener Akademie hat eine Tiepoleske Plafondskizze, die Münchener Kupferstichsammlung zwei sehr schöne Handzeichnungen.

Auch als Radirer hat Tiepolo ungewöhnliche Erfolge errungen. Nagler, Charles Blanc, Huber und Rost haben es versucht, Kataloge seiner Stiche zusammenzustellen; die Angabe der Anzahl von Tiepolo's Radirungen schwankt zwischen 46 und 56. Von den 25 Blättern in Domenico's Katalog stellt eine sehr schöne große Radirung „die heil. drei Könige" dar (nicht nach dem Münchener Bild), die übrigen 24 Nummern sind „Capriccio's".[1]) Diese geistreichen zeichnerischen Einfälle zu beschreiben, ist ganz unmöglich, jedes Blatt ist eben nur malerisches Motiv. Selbst dem kühnsten Deuter wird es wohl niemals gelingen, den Sinn dieser Gruppen von Frauen, Faunen, Hexenmeistern, Hexen, Eulen, Astrologen, Orientalen, Ruinen, Skeletten u. dergl. zu entziffern. Es ist dies aber auch gar nicht zu bedauern, ja die eingestandene Spielerei mit Linien und Formen wohlthuender als ein Losgehen auf irgend einen Titel, dem die Komposition dann doch nicht recht entspricht.

Tiepolo's Radirungen haben ein sehr klares Helldunkel und sind sehr witzig gezeichnet. Die Radirtechnik wird von ihm frei und so rein ausgeübt, daß die Abdrücke fast reiner Aetzdruck sind. Die Schattirung ist meist mit Verzichtleistung auf jeden Kreuzstrich nur durch stärkere und schwächere, engere oder weitere parallele Strichlagen erzielt.

Das große Blatt, „Die Pest" genannt, ist mit dem Namen Lorenzo Tiepolo bezeichnet, doch sind dessen übrigen Werke so schwach, daß eine sehr ausgiebige Mitwirkung

1) Zehn andere kleinere, mit einem Porträt des G. B. Tiepolo in neuer Auflage herausgegebene Blätter sind in dieser Ausgabe viel schwächer als die erste Serie von 27 Blättern, so daß die Annahme berechtigt erscheint, es seien wenigstens zu dieser zweiten Ausgabe die Platten kopirt oder doch nachgestochen worden und zwar schwach, vermuthlich von Monaco. Charles Blanc bezieht irrthümlicher Weise diese neue Folge der Capricci auf die „Scherzi e Fantasie", die nur in einer und das unzweifelhaft echten Ausgabe existiren.



des Vaters an dieser ausgezeichneten Platte angenommen werden muß, weßhalb sie auch hier erwähnt sein mag.

Uns erscheinen die oben angegebenen Zahlen der eigenhändigen Radirungen Tiepolo's zu hoch gegriffen. In Domenico's Katalog sind die 24 „Phantasien“ Tiepolo's eingefügt; auf dem Titelblatt ist zu lesen: Scherzi di Phantasia No. 24 del celebre sig. Giov. Bapt. Tiepolo, Veneto pittore morto in Madrid al Serviggio di S. M. O.“ — Weiter unten steht die Bemerkung: „Piu ha inciso una adoratione de' Remagi“, welche „Adoratione“ auch wirklich im Katalog enthalten ist. — Nagler führt an: Nr. 1 „Empfängniß Maria's“ (Kloster Aranjuez) und Nr. 2 „Anbetung der Könige“ (ebendaselbst). Von den ferner aufgezählten Radirungen sagt er, sie seien nur mit „Tiepolo“ bezeichnet. In der Albertina, der Wiener Hofbibliothek und der Bibliothek von S. Marco zu Venedig fand der Verfasser nur Gelegenheit, Nr. 3, 4 und 9 des Nagler'schen Katalogs zu kontroliren. Nr. 3 „Die Taufe Constantin's“ ist signirt: „J. B. Tiepolo inv. et pinx. Dom. Tiep. del. et sculpsit.“ — Nr. 4 (S. Diego) ist bezeichnet: „J. B. Tiepolo venet. pictor apud hisp. reg. inv. et pinx. a. 1770 ante suum decessum, Johannes Domenicus filius incid. Hisp.“ — Nr. 9 „H. Joseph mit Kind“ ist in den 24 „Phantasie“, enthalten, also zweimal gezählt. — Nr. 5 (S. Pascal), Nr. 6 (S. Karl), Nr. 7 (heil. Familie), Nr. 8 (Gruppe Köpfe), Nr. 11 (Zauberer), Nr. 10 (S. Matthäus) und die unter Nr. 14 angeführten acht Blätter hat der Verfasser nicht auffinden können. Nach den Untersuchungsresultaten bei Nr. 3, 4 und 9 wäre man versucht, sich gegen alle Blätter, die Nagler dem Tiepolo Vater zuschreibt, skeptisch zu verhalten und nur etwa die acht Blätter „Ruinen“ gelten zu lassen, die Nagler als mit „G. B. Tiepolo inv. et sculpsit“ bezeichnet aufführt. Demnach wäre die Zahl eigenhändiger Radirungen auf 33, die Capriccio's in erster Ausgabe als echt angenommen, auf 43 zu beziffern.

Die Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ist ein nur theilweise, und das erst in neuester Zeit, bearbeitetes Feld. Die Kunst des vorigen Jahrhunderts steht weit hinter der Antike und der Kunst des Mittelalters zurück. Wenn wir diese beiden einem schönen Mädchen und einer blühenden Frau vergleichen wollten, so müßten wir für jene wohl zu dem Vergleich mit einer gealterten Kokette greifen; wer aber wählt deren Gesellschaft, wenn ihm eine bessere zugänglich ist? — Und doch erfreut uns die Kunst des vorigen Jahrhunderts vielfach durch Geist, Einheitlichkeit und oft große Tüchtigkeit. Einer ihrer Hauptfehler ist es, daß sie der Malerei auf allen Gebieten der Kunst allzugroßen Einfluß einräumte, so daß sie die Plastik, ja selbst alle Architektur überwucherte. Durch diese zu weit gehende Herrschaft der malerischen Anschauung verlor die Malerei das Maß auf ihrem eigenen Gebiet. Raffael Mengs hatte den Muth, das Verständniß und den heiligen Ernst, der Zeitrichtung entgegenzutreten; leider fehlte ihm ein der Aufgabe eines Reformators entsprechendes Talent; seine Werke bleiben zumeist auf dem Niveau des Mittelmäßigen, das in der Kunst schlechter als schlecht ist.

Tiepolo fehlte, indem er — und das, wie wir gezeigt haben, nur in seinen Deckenbildern — dem Zeitgeschmack Concessionen machte; doch hat er auch die Freiheiten des Stils seiner Zeit genial zu verwerthen gewußt. In den Arbeiten, auf welche Tiepolo Gewicht legte, finden wir ihn auch als ernst strebenden, geschmackvollen, den idealen Aufgaben der Kunst zugewandten Künstler. Wenn Raffael Mengs im Eklekticismus das Heil der Kunst erblickte, so fand Tiepolo dasselbe in der Rückkehr zu jenem Meister, den Couture den gesündesten der alten venezianischen Schule nennt — zu Paolo Veronese;

er studirte sein Vorbild eingehend und man wird es ohne Widerspruch behaupten können, daß er seinem Vorbilde näher kam, als Raffael Mengs dem seinen. — Tiepolo ist ebenso gut wie Raffael Mengs ein Reformator, nur minder konsequent und darum weniger erfolgreich; er malte oft schnell und schlecht, aber nie talentlos.

Tiepolo ist als Greis mit Raffael Mengs in Madrid zusammengetroffen; von einer Beeinflussung Seitens des letzteren konnte keine Rede mehr sein, es konnte nur noch eine Konkurrenz Beider stattfinden, die für Tiepolo insofern einen ungünstigen Verlauf nahm, als sie ihn zu einer trotzigen Steigerung seines Virtuosenthums antrieb. Um dem Hof zu imponiren und Mengs in Schatten zu stellen, wurde in den Plafonds alles Dagewesene überboten, so daß die Figuren endlich wirklich nur noch wie Mücken im Sonnenlicht schwärmten.

Ein Glück ist es, daß diese Verirrungen gering an Zahl sind, obwohl sie große Flächen bedecken. Nur mit diesen und ähnlichen Arbeiten steht Tiepolo tief unter Mengs, mit seinen besten Werken aber, und nach diesen soll ja ein Maler beurtheilt werden, verdient er zum mindesten neben ihn gestellt zu werden. Ihn mit der großen Masse der „Zopfmaler“ abzufertigen, wie es bisher meistens geschah, halten wir für unzulässig. Wie sehr übrigens Tiepolo schon von seinen Zeitgenossen über alle Mitstrebenden erhoben wurde, das mögen folgende überschwänglichen Verse des „maestro di rhetorica“ am „seminario vescovile“ zu Verona beweisen, der da singt:

De primi onori or dubita
Dicea chiunque noma
Cadore, Urbin, Parthenope,
Vinci, Bologna e Roma
Che a lor, dove l'Adriaca
Dori[1]) il mar tempra e affrena
Qual suol fra i astri Tiepolo
Lascia i secondi apenna!

Ohne natürlich für unseren Meister einen ebenso hohen Platz zu beanspruchen, wünschen wir, daß es diesen Zeilen gelingen möge, ihm in der Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts eine würdige Stelle zu sichern.

1) Doris, Tochter der Thetis, allegorischer Name für Venedig.



Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

III.

Oesterreich (Schluß). — Frankreich: Gobelins, Möbel, Porzellan und Bronzen.



Bronzene Zuckerschale.
Von J. Lefèvre in Paris.

Der glänzendste Trumpf, den Oesterreichs Kunstindustrie in der großen Völkerkonkurrenz ausgespielt hat, bestand in ihrer Glas- und Krystallausstellung. Sie ward im Großen und Ganzen freilich dem Verdienste eines Mannes verdankt, der seit länger als 20 Jahren der Hauptträger dieses Industriezweiges in Oesterreich ist, der mit einer seltenen Energie und einem noch seltneren Geschmack auf dem einmal betretenen Pfade vorwärts steuert und sich von Stufe zu Stufe emporschwingt. Auf tausend Aussteller kam einer vom Schlage Lobmeyr's, der wie kein zweiter Industrieller gezeigt hat, daß der rastlos schaffenden Intelligenz auch ein Zeitraum von fünf Jahren groß genug ist, um neue Wege zu finden. Während die französische Glasindustrie, Baccarat an der Spitze, nur im Bizarren und Grotesken Fortschritte aufzuweisen hatte, trat Lobmeyr mit vier oder fünf Novitäten auf den Plan, von denen die eine immer überraschender und geschmackvoller war als die andere. Zwar konnte sich auch Lobmeyr nicht versagen, den Stolz seines Hauses, das Kaiserservice von 1873 und die Kanne mit Pokal auf einer Platte, die er der Stadt Wien zum Geschenk gemacht, wieder zur Ausstellung zu bringen. Daneben sah man aber als Novitäten zwei gravirte, in vergoldeter Bronze montirte Vasen von geschliffenem Krystall, deren Entwürfe von Professor Herdtle herrühren. Eine derselben geben wir in Holzschnitt wieder, damit unsere Leser sich durch eigene Prüfung von der edlen und graziösen Form und von der geradezu mustergültigen Art überzeugen können, wie die Bronze hier in Verbindung mit dem Krystall ihren eigentlichen Zweck erfüllt und nur zum Träger desselben geworden ist. Die edle Zweckmäßigkeit dieser Verbindung erhält erst ihr volles Relief, wenn man

daneben die Verzierungen der französischen Glasindustrie in's Auge faßt. In Baccarat fabrizirt man Krystallvasen, die mit bronzenen Guirlanden behängt oder mit Bronzebeschlägen ornamentirt sind. Der kolossale Glastempel, in welchem ein halbes Dutzend Menschen Platz hatte, war noch nicht so monströs wie der davorstehende Elephant aus mattem Glase, der einen gläsernen Thurm mit Flacons und eine bronzene Decke auf dem Rücken trug. Während man hier ganz verkehrt das Glas zum Träger des Metalls machte, verfiel man andrerseits in den Irrthum, Dreifüße aus Glas anzufertigen, welche antiken Amphoren als Fußgestelle dienen mußten.

Zu den Novitäten Lobmeyr's gehörte zunächst das irisirende Glas, das durch eine besondere Mischung einen goldenen und silbernen Glanz erhalten hat. Die in diesem Material hergestellten gebuckelten Pokale nach Mustern des sechzehnten Jahrhunderts machten durchaus den Eindruck von Metallgefäßen, die einen wunderbaren Glanz verbreiteten. Nicht minder originell hat Lobmeyr das Opal- und das Aventuringlas verwerthet; einige alte böhmische Glasarten hat er veredelt. Immer verbindet sich der koloristische Reiz mit der Noblesse der Form zu einer bestechenden Wirkung. Die interessanteste seiner Novitäten waren aber jedenfalls die Glasgefäße mit farbigen Ornamenten in maurischem und arabischem Stil, zu welchen ihm Schmoranz in Wien größtentheils die Entwürfe geliefert hatte. Interessante Gläser mit maurischer und orientalischer Ornamentation, die in farbigem Email oder in Gold aufgelegt war, hatte auch Moser in Karlsbad ausgestellt. Sonst ließ sich den böhmischen Glaswaarenfabrikanten nicht viel Gutes nachsagen, das zugleich neu war. Die Spielereien aus gesponnenem Glase, das nicht blos zu Federn und Hüten, sondern auch zu ganzen Mantillen verarbeitet war, können nicht ernsthaft in Betracht kommen.

Daß die Wiener Möbelindustrie, die einen der gerechtesten Ruhmestitel des österreichischen Kunstgewerbes bildet, sehr spärlich vertreten war, haben wir schon erwähnt. Die Kunstgewerbeschule und die Fachschulen mußten ihren Ruhm retten. Doch verdienen eine Schlafzimmereinrichtung von Knobloch, ein Schrank mit vortrefflich gearbeiteten Holzreliefs und Intarsien von Schönthaler und einige Möbel in deutscher Renaissance von Irmler und Trinkl eine rühmliche Erwähnung. Ausreichend war nur die Wiener Spezialität der gebogenen Möbel vertreten, aber weniger glänzend durch ihren Begründer Thonet, als durch die Firma Jacob und Joseph Kohn, die den Versuch gemacht haben, das gebogene Holz in Verbindung mit Intarsien und Schnitzwerk auch höheren künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen.

Die Wiener Maroquinerie vermochte ihre innere Gediegenheit nicht unter äußerem Glanze zu zeigen. Gerade die Lederwaarenfabrikanten waren in den dunkelsten Winkel der österreichischen Abtheilung verbannt, und darum gelang es nur dem erfahrenen Kenner, die Perlen aus den Ausstellungen von Klein, Palmberg, Kölbl, Groner, Rodeck, Pollack und Joppich u. A. herauszufinden, während das große Publikum höchstens einen Blick auf die Groner'schen Albums und Mappen für Adressen und Diplome warf, die freilich so stark mit Bronze, farbigen Steinen, Email u. dgl. m. beschlagen und inkrustirt waren, daß das Leder daneben eine ziemlich bescheidene Rolle spielte.

Die französische Ausstellung suchte zunächst durch die Masse des gebotenen Materials zu imponiren. Es kam den Arrangeuren augenscheinlich nicht darauf an, durch eine geschickte Dekoration und Etalage dem Auge zu schmeicheln, durch einzelne Prachtstücke zu blenden oder durch eine Eliteausstellung den Kenner zu befriedigen, sondern

nur darauf, durch ein Massenaufgebot vor den Nationen der Welt ein glänzendes Zeugniß von der durch den großen Krieg auch nicht im mindesten verringerten oder erschütterten Produktionsfähigkeit Frankreichs abzulegen. Man muß gestehen, daß diese Absicht in hohem Grade gelungen ist. Wenn man aber aus diesem Massenaufgebot einen künstlerischen Gewinn zieht, so fällt das Facit sehr mager aus. Dieselbe Erscheinung, die wir innerhalb der französischen Kunst beobachtet haben, zeigt sich auch im Kunstgewerbe. Die französische Kunstindustrie weicht immer mehr von dem Pfade reiner Schönheit und naiver Grazie ab und folgt immer emsiger den Launen dilettan-



Geschliffene Krystallgläser. Von Lobmeyr in Wien.

tischer Sammler, denen das Bizarrste und Abenteuerlichste am liebsten ist. Das Rococo ist im französischen Kunstgewerbe zu einer fast unumschränkten Alleinherrschaft gelangt. Man begreift, daß das beständige Arbeiten innerhalb einer die Decadence repräsentirenden Kunstrichtung endlich zu unaufhaltsamem Verfalle führen muß.

Die glänzende Ouverture der französischen Ausstellung war die Exposition des Manufactures nationales in der Galérie d'honneur, für die man eine mächtige griechische Säulenarchitektur mit Nischen, Architraven und Gesimsen auf hoher Basis errichtet hatte, eine Art Ruhmeshalle, welche die Erzeugnisse der Gobelinsfabriken und der Porzellanmanufaktur von Sèvres zu einem farbenreichen Gesammtbilde vereinigte. Wenn es den Franzosen auf's Verblüffen ankam, so ist ihnen dies vorzugsweise mit ihren Gobelins

gelungen. Ihr Zweck ist, den Charakter des Webstoffs vollständig aufzugeben und mit den Originalen bis zur Täuschung zu rivalisiren. Und in der That haben sie diesen Zweck bis zu einem Grade erreicht, daß ein Darüberhinwegkommen nach menschlicher Berechnung unmöglich erscheint. Damit ist auch für diesen wichtigen Zweig der Kunstindustrie, den Stolz Frankreichs, die Grenze gezogen, über welche die kommende Generation nicht mehr hinaus kann. Es bleibt also nur ein Stehenbleiben auf derselben Linie, eine Verknöcherung, eine Versandung im Manierismus oder ein langsames Herabgleiten von der jetzigen Höhe übrig. Da die Arbeiter der Gobelins nicht, wie die Maler, die Farben mit dem Pinsel vertreiben oder die Töne in einander verschmelzen können, haben sie sich auf andere Weise geholfen. Ein aufmerksamer Beobachter hat herausgefunden, daß die feinen Uebergänge des einen Tons in den anderen, durch welche hauptsächlich die Täuschung hervorgerufen wird, dadurch erzielt werden, daß „man gegen die äußerste Grenze eines bestimmten Farbentons schon einige Fäden des nächstfolgenden Tons durch den ersten hindurchlaufen läßt." Auf diese Weise ist man zu unglaublich raffinirten Kunstgriffen gelangt. Um z. B. Fleischpartieen zu modelliren und abzutönen oder um ihnen überhaupt einen gewissen blassen Ton zu verleihen, webt man „über eine ganze Fleischpartie hin neben je zwei oder vier röthliche Fäden einen grünen ein." Wenn man sich erinnert, daß die Wolle der Gobelins über eine Tonscala von 24 Nummern in jeder Farbe verfügt, so wird man sich über die erreichte Wirkung nicht mehr wundern. An dem Prachtstück der Ausstellung, dem Besuch der hl. Jungfrau bei Elisabeth nach Domenico Ghirlandajo, konnte sich jeder durch den Vergleich mit dem Original im Louvre von der frappanten Wahrheit in der Wiedergabe der Farben überzeugen. Freilich kostete der Gobelin das bescheidene Sümmchen von 20,000 Frcs., wofür man zur Noth auch einen echten Ghirlandajo bekommen kann. Eine Gobelinkopie der Correggioschen Madonna des hl. Hieronymus in Parma war wegen der größeren Anzahl der Köpfe noch theurer. Im Durchschnitt rechnet man die Kosten für einen Quadratmeter auf 4000 Frcs. Der Staat kann solche kostspieligen Liebhabereien nur durch eine stattliche Subvention durchführen, die mehr als 200,000 Frcs. beträgt. Für den Weber fällt nur wenig davon ab, da der Arbeitslohn von 3—5 Frcs. täglich pro Kopf variirt. Die Kopien nach modernen Gemälden verdienen geringere Bewunderung als die nach alten, da man nicht immer wissen kann, ob der der Weberei zu Grunde liegende Karton direkt für die Gobelins entworfen und mit Rücksicht auf ihre Farbentechnik kolorirt worden ist. Doch verdient noch eine wiederum bis auf den blassen Fleischton täuschend imitirte Selene nach dem Bilde Machard's Erwähnung. Aus Beauvais sind die acht Panneaux mit üppigen, Speise und Trank spendenden Heben für das Buffet im Restaurant der großen Oper und zwei Panneaux für das Museum in Sèvres mit Personifikationen der Gefäßbildnerei hervorgegangen; die beiden letzteren haben auch wie reguläre Gemälde einen leider recht geschmacklosen Rahmen erhalten, dem nur das Eine fehlt, daß er noch nicht die Goldfarbe imitirt. Dies blieb den Privatindustriellen überlassen, von denen einige Gobelins ausgestellt hatten, deren Bordüre sogar den Goldglanz und das Relief eines veritablen Barockrahmens nachzuahmen suchte. Wo es sich um die Nachbildung von Stillleben, Blumenstücken u. dgl. für den Speisesaal, um die Nachbildung alter Tapisserien — man sah vortreffliche nach Lebrun — handelt, da sind die Leistungen der Gobelins und der Manufakturen von Beauvais und Neuilly über allem Tadel erhaben. Von Tapisserien mit stilisirten Blumen oder mit linearen Mustern, durch welche

besonders die Wiener Teppichweberei unser Auge ästhetisch geschult hat, ist in den französischen Staats- und Privatfabriken entweder gar nicht die Rede oder man bekommt die lächerlichsten und geschmacklosesten Dinge zu sehen. So sind z. B. aus der Manufaktur von Beauvais Teppiche für Schloß Fontainebleau hervorgegangen, auf denen ganz naturalistisch durchgebildete Pflanzenornamente mit einem linearen Muster, mit Buchstaben und Wappen verbunden sind. Für die Lyoner Seidenweberei scheint die Parole zu sein: je großblumiger, desto schöner! Alles schwelgt dort im wildesten Naturalismus.

Dasselbe Urtheil gilt im Großen und Ganzen für die Möbelbezüge. Fruchtstücke auf Sesseln sind keine ungewöhnliche Erscheinung mehr. Sich auf Blumenhaufen zu setzen, fällt Niemand mehr auf, nachdem man soweit gegangen ist, ganze Landschaften auf den Ueberzügen für Sophas und Causeusen abzubilden. So sah ich z. B. auf einem steiflehnigen Sopha im Stile Louis XIV. die ganze Breite des Sitzes von einem See eingenommen, auf dem sich zahlreiche Gondeln lustig umhertummelten.

Auch in der Möbelindustrie führt Barock und Rococo oder, wie man nach den grundlegenden Auseinandersetzungen A. v. Zahn's in der „Zeitschrift", wenigstens für Frankreich, zutreffender sagt, der Stil Louis XIV. und XV. die Alleinherrschaft. Die wenigen Fabrikanten, die bis auf Franz I. zurückgegriffen und nachahmungswerthe Mobilien aus dieser Zeit ausgestellt hatten, kommen neben der großen Masse, die in den ausgetretenen Pfaden eines formal so beschränkten Stiles einherwandern, gar nicht in Betracht. Eine raffinirte Technik, die vor keinem Hinderniß zurückschreckt und alle Formen der Dekoration, welche die Geschichte des Kunsthandwerks kennt, in ihren Kreis zieht, vereinigt sich mit einer Solidität, die wenigstens in den theueren Objekten noch immer Ehrensache der Franzosen ist. Die für den Export gearbeiteten Möbel sind freilich, wie hinlänglich bekannt, auch nur bestimmt, für den Augenblick zu glänzen. Mit Bronze, weißem, gravirtem und farbigem Elfenbein für Incrustation, mit Holzmosaik und Malerei wird ein unerhörter Aufwand getrieben. Die Schnitzereien sind zu einer Vollkommenheit gediehen, die nur in Italien ihres Gleichen findet. Wie in der Bronzeindustrie, wird auch hier das Auge durch eine schöne Farbenharmonie erfreut, die durch Kombination verschiedenartiger Holzarten, wie Eichenholz, Ebenholz, Mahagoni, Olivenholz u. dgl. erzielt wird. Fourdinois und Diehl in Paris hatten wiederum Möbel ausgestellt, die an Pracht der Dekoration alles Frühere überboten. Aber man sah, daß das Gute nur instinktiv getroffen war und daß im Uebrigen stillose Willkür herrschte.

Die Leistungsfähigkeit der gesammten französischen Kunstindustrie concentrirte sich wie in einer Art Beispiel- oder Vorbildersammlung in dem seltsamen Möbel, welches zur Aufbewahrung der Zustimmungsadressen bestimmt ist, die nach der Proklamirung des Dogma's von der unbefleckten Empfängniß aus allen Theilen der Christenheit an Papst Pius IX. abgegangen sind. Dieser „Schrein des Papstes" ist mehr als zehn Fuß hoch und hat die Form eines Pultschrankes. Die verwirrende Fülle der Ornamente, zu welcher alle Zweige der Kunsttechnik beigesteuert haben: Email, Intarsia, Bronzeguß Marmormosaik, Pâte-sur-pâte-Malerei u. s. w., entzieht sich im Einzelnen der Beschreibung. Aber so barock der Gedanke auch ist, in seiner Verwirklichung liefert er uns ein lehrreiches Beispiel von der erstaunlichen Höhe, welche die Kunsttechnik aller Zweige in Frankreich erreicht hat. Hierin können wir von Frankreich niemals genug lernen; aber der verkehrte Weg ist und bleibt die allgemein beliebte Imitation seiner Muster.

Da es nicht der Zweck dieser Zeilen ist, die allbekannten und oft gerühmten Forcen der Franzosen in der Porzellan- und Bronzeindustrie von neuem zu rühmen, sondern nur die Fortschritte zu konstatiren, die seit 1873 zu bemerken sind, können wir uns hinsichtlich der Porzellane und Faiencen kurz fassen. Zu den bedeutsamsten Neuerungen



Geschliffenes Krystallglas mit vergoldeter Montirung. Von Lobmeyr in Wien.

gehört die Erweiterung, welche die Pâte-sur-pâte-Malerei in Sèvres erhalten hat. Während auf der Wiener Weltausstellung nur weiße Malereien auf dunklem Grunde zu sehen waren, hat man jetzt angefangen, alle möglichen Farbenmassen aufzutragen. Aber noch hat man nicht den leichtflüssigen Schmelz, noch nicht die feinen Uebergänge

in den dunklen Grund erreicht, wie sie bei den weißen Pâte-sur-pâte-Malereien möglich sind. Das Ganze macht auch noch nicht den Eindruck einer Malerei, sondern sieht völlig reliefartig aus. Der edle Charakter des Materials bricht aber in der Leuchtkraft der aufgetragenen Farben bereits siegreich durch. Leider ist der Geschmack der Maler in Sèvres seit dem Abgange Solon's ganz und gar verwildert. Die Krankheit, welche die gesammte Pariser Bevölkerung ergriffen und die Stevens so fein in seiner „japanischen Pariserin" persiflirt hat, ist auch in das stille Thal von Sèvres eingedrungen. Die Vorbilder zu diesen kurz abgeschnittenen Zweigen und Ranken, in denen sich bunte Vögel herumtummeln, sind den japanischen Porzellanmalern ohne Umschweife entlehnt. Die Naivetät der Japaner ist aber auf dem Umwege über Paris völlig verloren gegangen, und von der echt französischen Grazie, welche die in klassicirendem Stil gehaltenen Ornamente und Figuren Solon's beseelt, ist keine Spur zurückgeblieben. Eine ähnliche Erscheinung hat sich in der Faiencemalerei gezeigt, die im Allgemeinen immer noch zu den sichersten Ruhmestiteln der französischen Kunstindustrie gehört. Neben den wundervollsten Imitationen italienischer Majoliken, neben den stilvollsten Malereien nach berühmten Vorbildern macht sich bereits eine Schule breit, der es, wie Daubigny in der Landschaft und den sogenannten Impressionisten, nur darauf ankommt, schreiende Farbentöne neben einander zu klecksen und ihre Hauptwirkung in der Curiosität zu suchen. Auch für diese Faiencemaler mag Japan vorbildlich gewesen sein. — Von den riesigen Thongemälden habe ich schon im ersten Artikel gesprochen.

Die französische Gold- und Silberwaarenindustrie hatte sich nicht sonderlich hervorgethan. Wenigstens suchte man vergeblich nach den Prachtstücken, die auf früheren Weltausstellungen die allgemeine Bewunderung erregten. Man hatte die Ausstellung mehr wie einen großen Bazar aufgefaßt und deshalb leicht verkäufliche Dutzendwaare geschickt, die sich allerdings durch die den Franzosen angeborene kokette Grazie auszeichnete, im Uebrigen aber nicht verrieth, daß man auf irgend einem Gebiete weiter gekommen.

Die Bronzeindustriellen hatten sich's auch bequem gemacht. Sie hatten freilich ihre Waarenlager ausgeräumt und eine so kolossale Menge von mannigfachen Objekten zu geschmackvoll arrangirten Gruppen vereinigt, daß keine Abtheilung den Zweck, zu blenden und zu verblüffen, so sehr erfüllte wie die ihrige. Wer aber schärfer zusah, der fand, daß neben den von Meisterhand ciselirten Paradestücken, mit denen wie immer Barbédienne in erster Reihe glänzte, ganze Bataillone von handwerksmäßig polirten Puppen aufmarschirt waren, die wir in unserem lieben Deutschland gerade so schlecht machen. Indessen hindert eine solche Beobachtung nicht, anzuerkennen, daß Frankreich nach wie vor in der Bronzewaarenindustrie das erste Land der Welt ist.

Adolf Rosenberg.



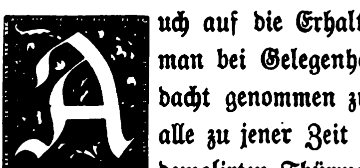
Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.

I.

(Fortsetzung.)



Auch auf die Erhaltung der den Kaiserbau schmückenden Skulpturen scheint man bei Gelegenheit seiner Umgestaltung im Jahre 1557 gar keinen Bedacht genommen zu haben, denn außer der Statue des Kaisers gingen sie alle zu jener Zeit verloren. Diese selbst lag Jahre lang neben den halbdemolirten Thürmen auf dem Boden, „die Hände und Füße abgeschlagen, die Nase und andere Theile des Körpers verstümmelt" [1]), bis sich der wohlweise Senat der Stadt Capua endlich im Jahre 1584 entschloß, sie durch zwei neapolitanische Künstler: Giuseppe di Lazaro und Orazio Carrara restauriren und in einer neuerrichteten Marmornische an der inneren (Stadt-)Seite des „römisches Thores", welches nun — wie wir oben gesehen — den Eingang zur Brücke durch die neue Citadelle abschloß, wieder aufstellen zu lassen; alles dies „per conservare l'antica memoria et grandezza d'animo della Patria." Darüber ließ er die folgende (jetzt sammt der Nische und ihrer im schweren Stile des Uebergangs von Spätrenaissance zum Barocco gehaltenen, künstlerisch werthlosen Pilasterumrahmung ins Museo Campano versetzte) Inschrift anbringen:

Federico II
Marmoreae Turrium Coronidis
Restitutori
His ad novam Propugnaculi formam redactis
Vetustam reponit Statuam
Ordo Populusq. Camp.
M.D.LXXXV. [2])

Dort sah sie im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts der königl. neapolitanische Historiograph P. Fr. Daniele (der bekannte Verfasser des Werkes über die Hohenstaufengräber im Dome zu Palermo) und berichtete darüber an P. della Valle, der seinen Brief in den „Lettere Sanesi" veröffentlichte. Hiernach war die Statue, die den Kaiser über-

---

1) Libro 29° di Cancelleria. fol. 37.

2) Fälschlich wird in dieser Inschrift Friedrich II. nur die Wiederherstellung der marmornen Thurmzinnen zugeschrieben, da doch der ganze Bau sein Werk war. Der Beschluß der Aufstellung der Statue erfolgte am 3. Januar 1584, diese selbst, wie die Inschrift besagt, erst 1585.



lebensgroß, auf dem Throne sitzend, in noch jugendlichem Alter darstellte, da er zur Zeit ihrer Anfertigung noch nicht das vierzigste Lebensjahr erreicht hatte, zu jener Zeit neuerdings ihrer Hände und Füße beraubt[1]) und auch an anderen Theilen des Körpers beschädigt; doch schien sie dem Berichterstatter bemerkenswerth, „weil sie — wenn auch in Bewegungs- und Gewandungsmotiven die Rauheit des 13. Jahrhunderts enthüllend — doch im Gesichtstypus und in der Gesammtauffassung zeigt, daß ihr Schöpfer durchaus kein Stümper gewesen sei und daß er sie nach irgend einem schönen antiken Originale gemeißelt habe."[2])

Aber selbst in diesem schon genügend kläglichen Zustande sollte uns das Werk nicht überliefert werden. Denn in den Kriegen der französischen Republik gegen Neapel zu Ende des vorigen Jahrhunderts hatte es durch die Soldateska neue Unbillen zu erleiden. Es wurde von seinem Standorte herabgeworfen, wobei der Kopf verloren ging — der auch nicht wieder aufgefunden ward — und wobei das Bildwerk auch in anderer Weise neuerliche Verstümmelungen erlitt.[3]) In dieser Verfassung kam sodann die Statue, nachdem sie wieder Jahre lang in irgend einem der Magazine der Citadelle zwischen anderen werthlosen Abbruchmaterialien unbeachtet dagelegen hatte, bei Gelegenheit eines öffentlichen Verkaufs jener Vorräthe in den Besitz eines Capuaner Bürgers, von dem sie — als ihr von seiner Seite der völlige Untergang drohte — noch rechtzeitig durch das städtische Municipium zurückerworben und verwahrt wurde, bis sie endlich — jetzt nurmehr ein trauriger Ueberrest einstiger Herrlichkeit — bei Errichtung des Museo Campano in diesem ihre letzte und hoffentlich nicht mehr gefährdete Zufluchtsstätte fand. (Diese Notizen über die letzten Schicksale der Statue verdanke ich der gütigen Mittheilung des Museumsdirektors Ab. Janelli.)

Vielfach geschädigt und der für die Beurtheilung seines Stilcharakters und künstlerischen Werthes maßgebenden Theile beraubt, gestattet uns das Bildwerk in dem heutigen Zustande nicht mehr seine volle Würdigung. Was uns aber beim ersten Anblick desselben sofort in die Augen springt, ist die schon von Daniele betonte Anlehnung an die Antike. In der Gesammthaltung sowohl als auch in den einzelnen Motiven der Geberde — soweit sich diese noch beurtheilen lassen — sind die römischen sitzenden Kaiserbilder zum Vorbild genommen und ebenso ist auch die Gewandung bis in die Einzelheiten der Ausführung den antiken „Togastatuen" entlehnt. Dagegen ist das an der rechten Schulter und Brustseite unter dem togaartigen Kaisermantel hervortretende weitärmelige, um die Hüften gegürtete Untergewand offenbar dem Kostüme jener Zeit ebenso getreu nachgebildet, wie jener dem der Antike. Wenn sich nun auch gerade in der Faltenbehandlung eine bei der strikten Anlehnung an ein antikes Vorbild leicht erklärbare Befangenheit kund gibt, die

---

1) Oder hatte sich vielleicht die Restauration vom Jahre 1584 gar nicht auf die Ersetzung dieser schon damals fehlenden Theile, sondern nur auf die Aufstellung der Statue bezogen?

2) Della Valle, Lettere Sanesi (Venezia 1782) tom. I, S. 200. Eine ziemlich mangelhafte Abbildung der Statue in dem beschriebenen Zustande (also noch mit Kopf) findet sich bei Agincourt Skulpt, Taf. 27, Nr. 4.

3) Huillard-Bréholles (Hist. Diplom. Tome de Préface, S. 548) berichtet, P. Daniele habe nach einem von dem damals noch vorhandenen Kopfe genommenen Gypsabguß das Profil desselben als Gemme für einen Ring schneiden lassen, welche später in den Besitz Professors Raumer, Verfassers der Geschichte der Hohenstaufen, gekommen sei. Er theilt auf dem Titelblatte des I. Bandes seines Werkes eine Zeichnung derselben nach einer ihm von Raumer übersandten Gypspaste mit, die jedoch in ihrem stark akademischen Charakter kaum ein getreues Abbild des ursprünglichen Originals sein dürfte.

wohl vorzugsweise auch Schnaase veranlaßt haben mag, bei Anführung unserer Statue von ihrer „blos mittelmäßigen Arbeit" zu sprechen (Bd. VII, S. 562), so ist uns gerade dieser Umstand besonders wichtig als Beweis dafür, wie Friedrich in den unter seinem unmittelbaren Einflusse entstandenen Kunstwerken durchaus das antike Element in Form und Gehalt betont wissen wollte, ein Beweis, den wir in Folgendem noch durch einige Beispiele werden erhärten können.

Uebrigens ist — was Auffassung und technische Ausführung betrifft — ein durch Gegenstand und Zeit der Entstehung nahegelegter Vergleich unserer Statue mit jener Karl's I. von Anjou (entstanden um das Jahr 1277), die gegenwärtig am Treppenaufgang im Konservatorenpalaste zu Rom aufgestellt ist, sehr interessant. Wir ersehen daraus, wie tief die Skulptur Süditaliens mit Einschluß Roms in so kurzer Zeit nach der Epoche Friedrich's unter das Niveau der während dieser erreichten Höhe gesunken sein mußte, wenn man sich zur Glorifikation des mächtigsten Herrschers des damaligen Italiens mit dem schwachen und rohen Machwerk begnügen konnte oder vielmehr begnügen mußte, wie es die erwähnte Statue in jeder Beziehung ist.

II.

So dürftig stand es mit unserem Besitz an Ueberresten von dem Skulpturschmucke des Prachtbaues Friedrich's II. und daher auch mit unserer Orientirung über Kunstwerth, Stilweise und technische Behandlung jener Werke, als eine glückliche Entdeckung, die wir dem von Sachkenntniß geleiteten Eifer des Direktors Ab. Janelli verdanken, den darauf bezüglichen Denkmälerschatz unverhofft bereicherte. Derselbe fand nämlich vor einigen Jahren an der über dem alten Thorbogen der Stadtseite des Brückenkopfes aufragenden Wand, die höchst wahrscheinlich von dem Baue des Jahres 1557 herrührt, in nischenförmigen Mauerrecessen eingemauert, mit Mörtel und Schutt bedeckt, drei Kolossalbüsten von Marmor, die er sofort als Ueberreste der Skulpturen vom Baue Kaiser Friedrich's erkannte und als kostbare Bereicherung den übrigen Schätzen des Museo Campano einverleibte. Von diesen Bildwerken stellen zwei männliche Porträtbüsten in etwa doppelter Lebensgröße, die dritte den vom Torso abgetrennten Kopf einer weiblichen Statue in $2\frac{1}{2}$—3facher Vergrößerung dar; die ersten beiden sind also unzweifelhaft die Büsten Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa, die letztere der Kopf der Statue der „Fedeltà di Capua", wie sie Sannelli nennt, sonst auch als Capua imperiale, Capua Sueva oder Ghibellina bezeichnet, als ideale Personifikation der Stadt, die stets und vor allen anderen treu zu dem Kaiser hielt.[1])

1) Außer diesen Büsten wurde bei derselben Gelegenheit auch noch ein antiker lorbeerbekränzter Jupiterkopf aufgefunden, der als Gewölbeschlußstein des stadtseitigen Thorbogens gedient hatte, so wie acht antike Hermenköpfe, die nebst anderen acht, noch in dem neueren Mauerwerke begrabenen, an den oberen Ecken des achteckigen Unterbaues angebracht waren und sozusagen den Uebergang des Achteckes in den Rundbau des eigentlichen Thurmkörpers vermittelten oder maskirten. Es sind dies dekorative Skulpturen — die erstere von tüchtiger Arbeit, die letztere von nur geringem künstlerischem Werthe, — offenbar (wie ja Campano und Sannelli auch berichten) den Ruinen des Amphitheaters zu Capua vetere entnommen. Dagegen hat sich von dem Torso der Capuastatue sowie den ebendaselbst erwähnten Marmorreliefs des eigentlichen Eingangsthores mit den Darstellungen der Siege des Kaisers bisher nichts entdecken lassen; doch soll nach Aussage Ab. Janelli's gegründete Hoffnung da sein, bei gründlicherer Durchsuchung des Baues, der vorderhand nur die beschränkte Dotation des Museumsfonds hindernd im Wege steht, auch in dieser Beziehung die gewünschten Erfolge zu erreichen.

Die Beschreibung und künstlerische Würdigung dieser Bildwerke ist nun Aufgabe der folgenden Zeilen, und um vorerst eine allgemeine Grundlage für die Stilcharakteristik derselben zu gewinnen, knüpfen wir an den Vergleich mit denjenigen Werken der plastischen Kunst an, die uns von den unter Friedrich's unmittelbarem Einfluß entstandenen außer ihnen noch einzig erhalten sind, nämlich mit den sogenannten Augustalen.[1])

Während in diesen im Physiognomischen sowohl als in der Behandlung der Formen durchaus nur das antike Element zur Geltung gelangt, dieselben als reine Nachbildungen eines sehr begabten Künstlers nach ihm vorliegenden antiken Vorbildern erscheinen und an ihnen von einem individuellen Faktor — mag man denselben nun subjektiv als besondere Stileigenthümlichkeit des Künstlers, oder objektiv als Nachbildung der besonderen Züge des Kaisers fassen — kaum eine Spur aufzufinden ist[2]), macht sich in unseren drei Köpfen neben dem antiken Element ein durchaus individuelles und zwar nach beiden eben angedeuteten Richtungen geltend. Die Formen derselben sind — selbstverständlich in den durch die Begabung des Bildners und durch den künstlerisch gebundenen Geist seiner Zeit ihm auferlegten Schranken — sowohl im großen Ganzen als in den einzelnen Details (Haaren, Augen, Mund 2c.) mit merkwürdig feinem Gefühl für die Nachbildung der Formensprache der Antike gestaltet, ja geradezu ihr entlehnt (besonders prägnant ist dieß bei der Capuabüste), so daß in dieser Beziehung kein anderes Werk der mittelalterlichen Bildnerei Italiens den hier betrachteten Skulpturen an die Seite gesetzt werden kann. Andererseits gelangt aber auch das individuelle Gestaltungsvermögen des Künstlers, die Eigenthümlichkeit seiner Formengebung (oder vielmehr Formenkombination, um mit Hilfe derselben einen bestimmten Charakter zu gestalten) vorzugsweise in dem Kopfe der Capua imperiale, die ja eine ideelle Personifikation ist, zum Ausdruck; während in den Büsten der beiden Richter das Bestreben vorwaltet, die Individualität der darzustellenden Personen — immer aber in der der Antike entlehnten Formensprache — zu fixiren, was denn auch in einem höheren Grade als sonstwo in der gleichzeitigen Skulptur erreicht wird. In dieser Beziehung liegt der Vergleich mit der Büste der Sigelgaita Ruffalo, sowie mit den beiden Reliefköpfen am Thürbogen der Domkanzel zu Ravello sehr nahe. Wir kommen auf denselben sofort wieder zurück, wollen jedoch schon hier betonen, daß in diesen Werken unserem Gefühle nach das individuell Bezeichnende, Eigenthümliche nicht so prägnant zum Ausdruck kommt, wie in den beiden männlichen Büsten von Capua.

Um nun nach dieser allgemeinen Charakteristik zur detaillirten Betrachtung und zwar

---

1) So heißen bekanntlich die in den beiden Münzstätten zu Messina und Brindisi geprägten Goldmünzen Friedrich's II., die auf der einen Seite den einköpfigen Reichsadler, auf der anderen das Bildniß des Kaisers zeigen und sowohl bezüglich der Prägung als in der gelungenen Nachbildung antiker Vorbilder unzweifelhaft die schönsten Münzen des Mittelalters sind. Wie sehr Friedrich auch in diesem Falle wieder die künstlerische Leistung und wohl gerade weil sie sich an die Antike lehnte, zu würdigen wußte, beweist, daß er seinem Münzmeister zu Brindisi, dem Messinesen Pagano Balduino wegen seiner Verdienste das Krongut Viaregio bei Lucca schenkte (Dekret vom April 1221, gegeben zu Tarent; s. Huillard-Bréholles, tom. II, pars I, S. 170). — Abbildungen der Augustalen finden sich bei Agincourt, Skulptur Taf. 24, bei Duc de Luynes, Recherches sur les monuments normands et souabes, Taf. 31 und bei Salazaro, Studi sui Monumenti etc. Bd. II, Taf. 3.

2) Wenn man die ziemlich vollständige Serie dieser Münzen im Museum zu Neapel betrachtet, so findet man, daß in den einzelnen Exemplaren nicht einmal ein und dasselbe Profil beibehalten ist und nur in der hohen, nach hinten wenig gewölbten Kopfform ein individuelles Moment festgehalten zu sein scheint. Interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich mit den so scharf individualisirenden römischen Imperatorenmünzen.

vorerst des Kopfes der **Capua imperiale** (Fig. 3 u. 4) überzugehen, so hat der Künstler desselben offenbar den antiken Junotypus als Vorbild für die Gestaltung seiner Idealfigur genommen. Ein Vergleich mit der im Museum zu Neapel auch räumlich nahe von jener aufgestellten bekannten Büste der Juno Farnese zeigt dies deutlich. Die Anordnung, ja bis zu einem gewissen Grade auch die technische Behandlung des Haares ist dieselbe: das Gesicht der Capua ist von reichen Haarwellen umrahmt, die hinten am Nacken in einen Knoten zusammengefaßt, jedoch nicht so stark herausgearbeitet sind, wie bei der Juno oder gar an der Sigelgaitabüste (Fig. 5 u. 6) [1]) (deren Haar, um eine Binde geschlungen, sich förmlich um das Gesicht herum vorbäumt und nach hinten in zwei langhinabfallende Zöpfe ausläuft); oben am Haupt in beiden Fällen die gleiche andeutende Behandlung in flachreliefirten, welligen Linien (während bei der Sigelgaita das Haar an jener Stelle mehr natürlich behandelt ist). Statt der Tänie der Junobüste ist um den

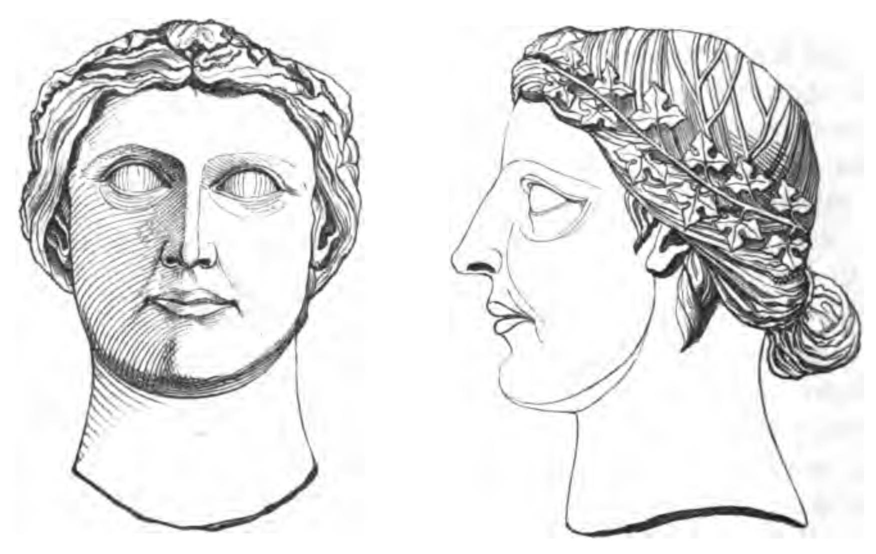


Fig. 3 u. 4. Capua imperiale.

Kopf der Capua eine Weinranke geschlungen, deren spärliche Blätter sich glatt an das Haar legen und die über der Stirn ein volleres, krobylos-ähnliches Laub oder einen Traubenbüschel bildet (die an dieser Stelle beschädigte Oberfläche des Marmors gestattet kein sicheres Urtheil über dessen Beschaffenheit). Der Umriß des Gesichtes hat dagegen nicht das feine, nach unten schmal zulaufende Oval der Junobüste oder die eirunde Form jener der Sigelgaita, sondern ein in fast ganz gleicher Breite von den Schläfen bis zum Niveau des Mundes herablaufendes und sich erst von da an fast im Halbkreise um das Kinn rundendes Oval, wobei aber dieses letztere doch scharf betont ist. Die über den Augen stark gewölbte Stirn, von dem bis an die Schläfen hin aus derselben gestrichenen Haar in ihrer ganzen Breite frei gelassen, tritt stärker vor als bei beiden der zum Ver-

1) Da die im Jahrgang V, S. 97 und 100 dieser Zeitschrift gegebenen Holzschnitte den Charakter des Werkes nicht ganz treu wiedergeben, so erfolgt hier eine neuerliche Reproduktion auf Grundlage einer photographischen Aufnahme nach dem Gypsabgusse und einer an Ort und Stelle genommenen genauen Profilskizze, welche letztere ich, wie auch die unter Fig. 9 u. 10 gegebenen Abbildungen der Reliefköpfe an der Kanzel zu Ravello, der Güte meines Freundes, des Architekten A. Wagner aus Leipzig verdanke.



gleich herangezogenen Büsten und gibt unserem Kopfe eine majestätische Ruhe, die durch die strenge Größe der übrigen Züge des Antlitzes noch gesteigert wird. In der Gestaltung dieser oder vielmehr in der Zusammenfügung derselben zu dem einheitlichen Bildwerke zeigt sich nun die individuell gestaltende Fähigkeit des Künstlers. Zwar die Einzelformen sind ganz und gar der Antike nachgebildet: die großen runden Augen mit den scharf prononcirten Lidern und den gewölbten Augäpfeln, — die fast ganz gerade, nur mit einer leisen Schwellung der Mitte hinablaufende Nase mit ihrem breiten, vorn etwas platten Rücken (im Gegensatz zu der spitzen, stark gesattelten Nase der Sigelgaita), — der regelmäßige Mund mit den vollen Lippen (im Gegensatz zu dem „pisanischen" [Schnaase]

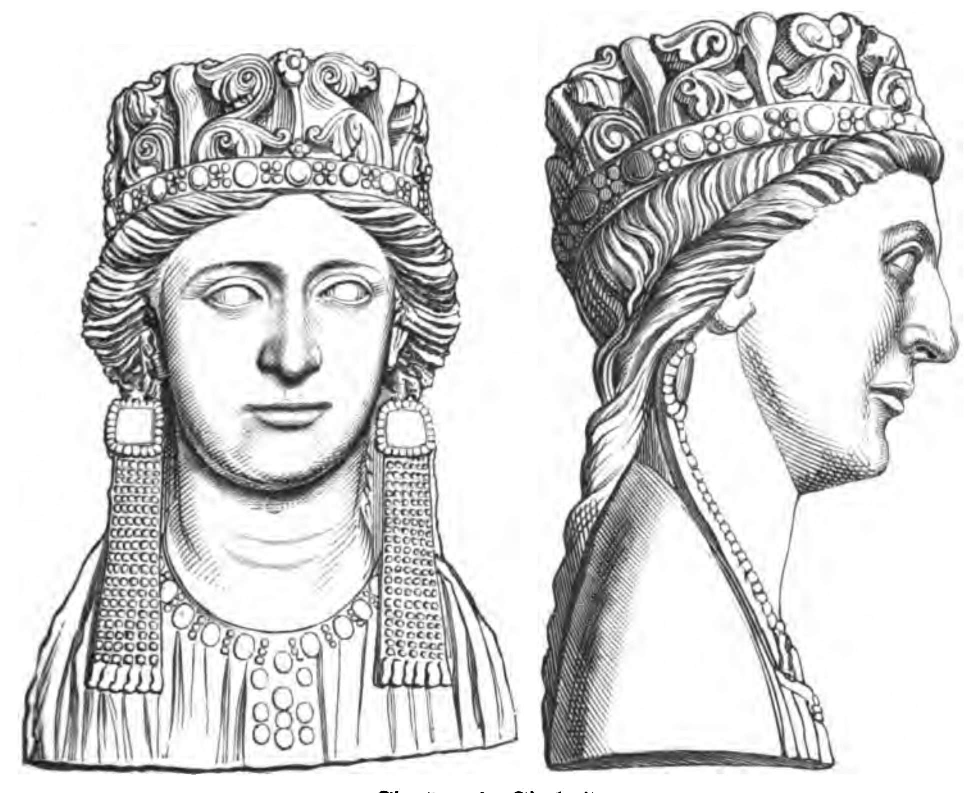


Fig. 5 u. 6. Sigelgaita.

schiefgestellten, herben, in geradliniger Lippenbildung das Gesicht gleichsam durchschneidenden, halbgeöffneten Munde Sigelgaita's, dessen Unterlippe fast gleichweit wie die Oberlippe vortritt, während bei unserer Büste die Unterlippe stark zurückspringt): — alles dies entspricht der antiken Formenbildung, obwohl gerade im Schnitt des Mundes und zwar in der größeren Breite desselben und der weniger starken Schwingung der Oberlippe (als Beides in der Regel in der Antike vorkommt) schon ein individuelles Element liegt. Dasselbe kommt auch in der sehr starken Ausbildung der Kinnpartie zur Geltung, in Folge deren der Abstand von Mund zu Kinnspitze ein größerer wird, als dies im Allgemeinen bei der Antike der Fall ist.

Allein erst in der Zusammensetzung dieser der Antike nachgebildeten Einzeltheile gelangt nun das erwähnte individuelle künstlerische Moment so recht zum Ausdruck. Während nämlich die Antike in der Bildung ihrer Idealtypen an der symmetrischen Gestal-

tung der beiden Gesichtshälften strenge festhält und davon nur in einzelnen, dann aber auch durch Gegenstand oder Charakter der Darstellung oder des Dargestellten wohlmotivirten Fällen abweicht [1]), ist diese Symmetrie bei unserer Büste nicht so streng beobachtet. Bei der technisch vollendeten Behandlung der Details, die es nicht erlaubt, diese Besonderheit etwa dem mangelhaften Können des Künstlers zuzuschreiben, müssen wir nun annehmen, daß dies mit Absicht geschah, umsomehr als die erwähnte Abweichung mit feinem Gefühl nicht über die Grenze des Schönen, sondern nur soweit geht, als es erforderlich schien, um dem Werke den individuellen Charakter aufzuprägen. Und zwar erreichte



Fig. 7. Pietro della Vigna.

dies der Bildner, indem er die rechte Hälfte des Gesichtes ein wenig höher rückte, so daß nun — während der Nasenrücken die senkrechte Symmetrieaxe bildet — die rechte Braue, das rechte Auge und der rechte Mundwinkel etwas höher liegen als die entsprechenden

1) Bei den dem sogenannten Doryphoros des Polyklet nachgebildeten Athletenstatuen und Büsten kommt diese Abweichung von der Symmetrie fast durchgängig vor: die Nase steht nicht senkrecht auf der Verbindungslinie beider Augen, bei manchen Nachbildungen ist auch der Mund schief gestellt, z. B. bei der herkulanensischen Bronzebüste des Apollonius im Museum zu Neapel (Bronzen, Saal I, Nr. 5). Auch der vatikanische Diskobol des Naukydes hat diese Unsymmetrie in hohem Grade. Allein dies waren eben keine reinen Idealbildungen mehr. Dagegen kommt dieselbe bei den griechischen Porträtbüsten nur ausnahmsweise vor, z. B. bei einer Homerbüste des Neapeler Museums, während hingegen die berühmte große Homerbüste ebendaselbst sie nicht hat. Oefter bei den römischen Büsten, die ja die Charakteristik überhaupt oft schon in's Realistische treiben. Ganz übertrieben aber, fast an Verzerrung grenzend bei zwei Ptolemäerbüsten aus Herkulaneum, der des Philomator und des Philadelphus, im Neapeler Museum (Bronzen, Saal III, Nr. 793 u. 797).

Theile der linken Gesichtshälfte. Die beiden Ohrenwurzeln dagegen befinden sich wieder in gleicher Höhe, und da auch in dem Kontur des Gesichtes diese Abweichung von der Symmetrie nicht zum Ausdruck kömmt, so wirkt sie eben auch nicht unschön, sondern nur individuell charakteristisch, ja — wenn es erlaubt ist, einen modernen Begriff auf dies Werk der mittelalterlichen Kunst anzuwenden — sogar etwas pikant. Am deutlichsten tritt die Wirkung dieser „Unsymmetrie" in den beiden Profilansichten der Büste hervor. Denn während die von der linken zur rechten Seite (der Büste) gesehene (Figur 4) bis auf das stark entwickelte Kinn von tadelloser antiker Schönheit ist, insbesondere die Lage



Fig. 8. Taddeo da Sessa.

des Auges im Verhältniß zur Nasenwurzel und die schöne Schwingung der Oberlippe zum Mundwinkel hin diesen Eindruck bedingen, — erscheint das Profil von rechts nach links betrachtet gar nicht mehr als dasselbe, nicht mehr als der Antike nachgebildet, sondern als ein Profil von stark individuellem Gepräge. In dieser Ansicht schneidet z. B. die Horizontale, die man sich durch den höchsten Punkt des Augenlides gelegt denkt, nicht (wie in der Ansicht von links nach rechts) gerade in die Nasenwurzel ein, sondern schon entschieden in die untere Stirnpartie, der Mundwinkel, der etwas hinaufgezogen ist, gibt dem Gesichte den Ausdruck des Wohlwollenden, Zufriedenen, im Gegensatz zur Strenge und Hoheit der Profilansicht von der linken Seite.

Tritt bei der Capua imperiale im Vergleich mit der Sigelgaitabüste das Realistisch-Individuelle schon in Folge des Gegenstandes der Darstellung zurück und zeigt sich bei ihr das individuelle Element nur als Stileigenthümlichkeit des Bildners, — mit andern

Worten: ist die erstere die stilisirtere der beiden Büsten, so findet bei den Köpfen Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa (Figur 7 u. 8)[1]) im Vergleich mit der Büste von Ravello das Umgekehrte statt. Diese letztere ist die in ihren Formen allgemeinere, diejenige, bei welcher das Können des Bildners zur durchaus charakteristischen, realistisch genauen Reproducirung der Individualität noch nicht ausreichte, er sich daher hier und da mit allgemeinen Formen half, die er in seiner Schule gelernt und eingeübt hatte (der „pisanische", schief geschnittene Mund scheint gar nicht individuell, der weite Abstand von Nase zu Oberlippe ebenso wenig, die großen, runden Augen auch nicht, — dagegen die stark gesattelte oder vielmehr buckelige Nase und das scharfe Kinn gewiß, ebenso das ganze Profil mit seinem vom Munde zur Kinnspitze einwärts gegen den Hals laufenden Kontur). Unsere beiden Büsten hingegen sind zwar in dem Ensemble der Formen auch stilisirt, dabei aber zugleich im Detail die dargestellten Persönlichkeiten scharf charakterisirend, also individuell gebildet.

In der harmonischen Vereinigung dieser beiden Momente, die gerade auch in der antiken Porträtskulptur immer, in der mittelalterlichen Bildnerei aber fast gar nie stattfindet, liegt deshalb auch die stilistische Bedeutung und der Vorzug der beiden Büsten von Capua vor den übrigen Werken jener Epoche.

Die Conception derselben im Ganzen ist offenbar von dem Vorbild antiker Philosophenbüsten beherrscht und bestimmt. Die Behandlung des von einem Lorbeerkranze umwundenen Haupthaares, das Stirn und Schläfen in kleinen gesonderten Flöckchen, das Hinterhaupt in stärkeren, reihenweise geordneten Haarbüscheln umgibt, am Oberhaupt jedoch nur in schwach reliefirten Wellen angedeutet ist, — weniger jene des in regelmäßig parallelen Strähnen von Wangen und Kinn niederfließenden Bartes sowie des an beiden Mundwinkeln gerade und lang, von dem Barthaare gesondert, herabhängenden Schnurrbartes, — sodann der über der Brust in einen Knoten geknüpfte mantelartige Ueberwurf in seinen symmetrisch nach beiden Schultern verlaufenden engen Faltenzügen, — der bei Pietro etwas nach links geneigt aufwärts gerichtete Blick, bei Taddeo das nach vorne und rechts gesenkte Haupt entsprechen den in der antiken Bildnerei für die Darstellung von Dichtern, Philosophen gebräuchlichen Typen. Auch die schildförmige, sogenannte römische Büstenform unserer Bildwerke, mit ausgehöhltem Rücktheile und einem Standpfeiler im Innern, war die bei den Römern für Porträtbilder bei weitem gebräuchlichere als die hermenartige, vorwiegend für Idealbildungen benutzte.[2])

1) Bei der namentlichen Unterscheidung der beiden Büsten bin ich, da ein Katalog des Museo Campano zur Zeit noch nicht vorliegt, der Angabe des Kataloges der nationalen Ausstellung zu Neapel im J. 1877 gefolgt, wo die Capuaner Skulpturen in Gypsabgüssen vorhanden waren. Die Benennung dürfte übrigens willkürlich angenommen sein, da uns keine sicheren Anhaltspunkte für die Unterscheidung der beiden Büsten gegeben sind.

2) Dieselbe beweist übrigens in unserm Falle unzweifelhaft, daß die beiden Büsten ursprünglich als solche gebildet waren und hebt die Unbestimmtheit, die durch die in den Beschreibungen derselben gebrauchte Bezeichnung bald als „imagines", bald als „statuae" bezüglich ihrer Form walten könnte, völlig auf. Dagegen ergibt sich aus der unregelmäßigen Bruchfläche der unteren Begrenzung der Capuabüste ebenso sicher, daß diese mit Gewalt von dem Körper einer Statue abgetrennt wurde.

C. v. Fabriczy.

(Schluß folgt.)



Kunstliteratur.

Opus Francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik, von Dr. Hugo Graf. Mit neun autographischen Tafeln. Stuttgart, K. Wittwer. 1878. gr. 8⁰.

Den umfassenden Sammelwerken und Handbüchern zur Geschichte der Baukunst, wie sie seit einigen Jahrzehnten in verschiedener Auffassung und Gestalt uns vorliegen, gebührt unstreitig die Anerkennung, uns den allgemeinen Ueberblick über die hauptsächlichen Bauepochen und Stile verschafft zu haben. Durch Vergleichung der formalen und konstruktiven Eigenschaften der Stile sondern sie die verschiedenen Erscheinungen von einander, und erleichtern uns die Uebersicht über den ganzen Entwicklungsgang. Wie die Entstehung solcher allgemeinen Geschichtswerke nur möglich war auf Grund von Specialwerken über einzelne Gebiete, einzelne Perioden und einzelne Bauten, so gaben sie auch neue Anregungen zu weiteren Detailforschungen, zu gründlicherem und innigerem Eindringen in einzelne Gebiete, zum Zwecke immer größerer Vervollständigung der Entwicklungsgeschichte der Baukunst. — Heute gebietet die architektonische Geschichtsforschung schon über ein ganz ansehnliches Material an Aufnahmen, Beschreibungen, an vergleichenden Studien, Monographien, an untrüglichen Urkunden und Akten — und trotzdem sind noch immer starke Lücken in der Kenntniß der Umbildungen der Baustile und ihrer Ursachen. Daß man die einzelnen auf einander folgenden, als unter sich verschieden bezeichneten Baustile nicht als getrennte Erscheinungen betrachten darf, daß allmähliche Uebergänge den einen mit dem andern verbinden, darüber herrscht wohl kein Zweifel mehr. Aus den Ruinen, welche über den untergehenden Völkern zusammenstürzen, rettet die auf den Trümmern erstehende Nation die Reste der alten Bauformen und hält sie fest, bis durch die neuen socialen, politischen oder religiösen Verhältnisse neue Formen an deren Stelle gesetzt sind. Aber gerade diese Perioden des Uebergangs bilden die Lücken in unserer Baugeschichte, weil sie zusammenfallen mit den Perioden des socialen Niedergangs, des Stillstandes und Rückschrittes in Kultur und Kunst, in denen alle jene Momente fehlen, durch deren zufälliges Zusammentreffen allein in den Zeiten des Aufschwunges die uns erhaltenen Momente möglich geworden sind. An jenen dunkeln Stellen, in jenen Uebergangszeiten, wo sich die letzten Strahlen einer untergehenden Formenwelt mit dem ersten Aufblitzen einer neuen Ideenwelt begegneten, müssen wir alles Entstehende in flüchtiger, provisorischer Weise, in leicht zu bearbeitendem, aber auch leicht vergänglichem Materiale, in ungenügender Solidität uns hergestellt denken. Die rasch und einfach nur dem momentanen Bedürfniß entsprechenden Bauten sind schnell entweder den Unbilden der Elemente erlegen oder von den bereits höher gebildeten Nachkommen durch neue monumentale Werke ersetzt und so sehen wir uns denn auf einmal wieder vor erhaltenen Bauten, zu deren neuen Formen uns die erklärenden Vorstufen oder Uebergangsglieder aus jenen früheren Zeiten fehlen. Solche ungeklärte Perioden sind beispielsweise die ganze lange Vorgeschichte der uns aus den ältesten Monumenten bekannten ägyptischen und orientalischen Stile, die schon als vollständig durchgebildete Bauweisen auftreten; ferner der Uebergang von diesen zu den griechischen Stilen, dann die Vorgeschichte der römischen Baustile, resp. ihr Zusammenhang mit Etrurien, Hellas und dem Orient — und endlich der Uebergang von der Antike zum Mittelalter durch die sog. altchristliche und byzantinische Bauweise.

Indessen ist es eine wissenschaftliche Nothwendigkeit, das vollständige Bild des ununterbrochenen Zusammenhanges der Baustile, speciell in Bezug auf ihre konstruktive Gestaltung und die dadurch bedingte Grundrißentwicklung zu gewinnen. Wenn sich bei solchen Forschungen auch noch manche verloren geglaubte Uebergangsform nachträglich in erhaltenen Bauresten finden wird, so muß doch die Forschung im Allgemeinen zu andern Mitteln greifen. Entweder wird sie durch Rückschlüsse aus dem Vorhandenen, aus den darin auftretenden stilistischen, konstruktiven oder technischen Eigenthümlichkeiten eine mehr oder weniger überzeugende Ansicht über die früheren Erscheinungen kombiniren können, oder das Studium muß sich auf erneuertes, eingehenderes Durchsuchen und Interpretiren von Urkunden — im weitesten Sinne des Wortes, — werfen, oder endlich können beide Methoden vereinigt werden, wobei die gewonnenen Resultate sich zu unterstützen und zu bestätigen haben. Mit Freude muß daher jede Erscheinung auf diesem Gebiete begrüßt werden, welche irgend einen Beitrag zur Aufklärung über eine jener dunkeln, unerforschten Perioden liefert und um so mehr, wenn sie mit solchem aus Urkunden und aus den Untersuchungen an noch vorhandenen Bauten geschöpftem, in so scharfsinniger und überzeugender Weise analysirtem Beweismaterial ausgestattet erscheint, wie dieß bei der vorliegenden „Studie“ der Fall ist, die sich die Aufgabe setzte, in die Vorgeschichte der mittelalterlichen Stile einige Lichtstrahlen zu werfen.

Unter dem obigen, für den Uneingeweihten etwas mysteriösen Titel hat der uns bisher unbekannt gebliebene Verfasser in streng wissenschaftlicher, sorgfältiger Untersuchung, die ebenso sehr von gewissenhaftem Studium wie von klarem logischen Denken zeugt, zwei in sich allerdings nicht unmittelbar zusammenhängende, den Ursprung der Gothik betreffende Fragen einer Beantwortung zugeführt, die in ihrer überraschenden, fast allein schon für ihre Richtigkeit bürgenden Einfachheit nicht verfehlen wird, Aufsehen zu erregen, um so eher, als die entwickelten Argumente von so überzeugender Kraft sind, daß kaum Zweifel an den gewonnenen Ergebnissen aufkommen können.

Bevor wir den Gedankengang des Verfassers kurz skizziren, können wir uns nicht enthalten, über die äußere Form seiner Darstellung einige Bemerkungen zu äußern.

Zunächst müssen wir der durchaus auf dem technischen Standpunkte stehenden Auffassung des Autors unsere vollste Anerkennung zollen; sie hat ihn vor allen abstrakten, rein ästhetischen oder gar mystischen Reflexionen bewahrt, die, wie er auch in der Einleitung hervorgehoben, gerade über die Entstehung dieser Stile aus Mangel anderer exakter Erklärungen mit Vorliebe angewendet werden, und die wohl im Stande sind, das Geschaffene, das Vorhandene zu charakterisiren, aber über das Werden keinen Aufschluß geben. Besonders der erste Theil, ein Beitrag zur Geschichte des Strebebogens, der allerdings eine rein konstruktive Frage behandelt, ist mit vollkommenem technischen Verständniß gelöst und auch der Kernpunkt des zweiten Theils, der Moment des Ueberganges von der centralen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika, ist auf den Boden des praktischen Bedüfnisses gestellt. Nach unserer längst gehegten Auffassung lassen sich die wesentlichen Erscheinungen bei den Stilbildungen und Stilveränderungen in erster Linie nur von diesem Standpunkte aus erklären.

Die Schrift wird durch die erwähnte Art der Erörterung der konstruktiv wichtigen Punkte auch einen Leserkreis außerhalb der kunstgelehrten Welt finden; auch für den praktischen Architekten, dessen Interesse über die Fragen der Gegenwart hinausgeht, kann sie zur willkommenen Bereicherung seiner Kenntnisse beitragen. Zwar scheint der Verfasser nicht auf dieses Publikum gerechnet zu haben, sonst hätte er wohl nicht so manche urkundliche Notiz blos in der lateinischen Ursprache wiedergegeben und selbst die für seine Schlußfolgerungen entscheidenden Angaben über den Umbau der Pariser Basilika des h. Vincentius, S. 87, ebenso die wichtige Beschreibung der Klosterkirche von Gemeticum (Jumièges), S. 100, nicht einmal auszugsweise in deutscher Sprache wiederholt. Ich glaube, daß die Ueberzeugung wohl schon von allen Kunstgelehrten, vor Allem von jenen, welche das Gebiet der Architektur betreten, getheilt wird, daß nur gemeinsames Hand-in-Hand-gehen des Gelehrten mit dem Praktiker ersprießliche Resultate zu Tage fördert und daß es für den Ersteren gerade so nachtheilig ist, den Letzteren von seinen Untersuchungen auszuschließen, wie umgekehrt.

Endlich muß noch gesagt werden, daß, in so vollendeter und schwungvoller Form der Verfasser auch die Sprache zu beherrschen und seinen meist ebenso neuen wie richtigen Ideen den prägnantesten Ausdruck zu verleihen versteht, — daß es uns doch dünkt, als ob eine etwas einfachere, klarere und übersichtlichere Art der Beweisführung möglich gewesen wäre. Das Material ist so reichlich und aus so großem Umkreise zusammengeholt und — ob in enger Beziehung zu unsern Fragen oder nicht — durchaus in so gleichmäßigem Relief behandelt, daß es ganz außergewöhnlichen Ernstes und der ausdauerndsten Beharrlichkeit bedarf, um durch das Dickicht eng verwobener und verschlungener, näher und ferner liegender Argumente in das Heiligthum der neuen Offenbarung zu gelangen. Manche den eigentlichen Text unterbrechende, vom Endziel ablenkende Auslassungen, welche das enorme Quellenstudium des Verfassers dokumentiren, drängen sich, weiter als nothwendig und gut ist, vor und wären etwa im Anhang oder als Randbemerkung unter dem Strich besser untergebracht; so z. B. die fünf Seiten lange Herbeiziehung der als mangelhaft zu bezeichnenden Erörterungen der deutschen Kunst- und Konstruktionslehrbücher über den Ursprung des Strebebogens oder die — wenn auch nur auszugsweise — Wiedergabe der Polemik über die Begriffe von basilica und monasterium; auch die fränkisch-burgundische Ordens- und Klostergeschichte ist bei aller Skizzenhaftigkeit in einer Breite vorgetragen, die keineswegs zum Verständniß des zu erörternden Zusammenhangs zwischen den fränkischen und deutschen Klöstern beiträgt. Abgesehen von diesen äußerlich störenden Schwierigkeiten, welche das Studium der Schrift erschweren, ist dieselbe unbedingt als Ausfluß einer ungewöhnlichen Hingebung an das ernste Studium der Baugeschichte zu bezeichnen. Dem Verfasser, der die Mühe nicht gescheut hat, einige der zahlreichen kleinen Fragen, welche ebenso viele einzelne Glieder in der Kette der Baugeschichte bilden, und die erst im Hinblick auf den ganzen Zusammenhang in ihrer vollen Wichtigkeit gewürdigt werden können, mit solcher Sorgfalt und so eingehendem Studium zu verfolgen, — ihm bleibt das Verdienst, einen wirklich sehr werthvollen „Baustein" zu dem großen, noch der Zukunft vorbehaltenen Werke geliefert zu haben, das die Entwicklung der Architektur in ununterbrochener Folge von ihren ersten Anfängen bis zur heutigen Stunde schildern soll.

Der erste Theil — wir begreifen nicht, warum dieser, der historischen Folge der darin vorkommenden Ereignisse entsprechend, nicht der andern Abtheilung folgt — ist der Vorgeschichte des Strebebogens gewidmet.

In einem gleichzeitigen Berichte über den in frühgothischem Stil ausgeführten Neubau zu Wimpffen wird das neue System ausdrücklich als opus francigenum bezeichnet, womit nicht blos die neue Gesammtanlage der Kirche, sondern auch die Anwendung von Strebebogen angedeutet ist. Der französische Ursprung des Strebebogens ist zwar durch sein bereits ausgebildetes Auftreten an frühesten Beispielen in Paris unzweifelhaft nachgewiesen, aber über die Entstehung desselben fehlt noch die genügende Auskunft. Der Verfasser knüpft nun an die bereits von Viollet-le-Duc an den französischen Kirchen festgestellte Entwicklung des Strebebogens aus der die Seitenschiffe bedeckenden Halbtonne an, führt von diesem Ausgangspunkt aber die Analyse noch weiter zurück, als jener berühmte Architekturgeschichtsforscher es gethan. An derselben Kirche N.-D. du Port zu Clermont, aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, an welcher die ersten Halbtonnen zur Anwendung kamen, ist auch die erste abendländische (?) Vierungskuppel errichtet. Die schwierigere Aufgabe des Architekten und zwar diejenige, welche zunächst ihm entgegentrat, war die Sicherung des Seitenschubes dieser klostergewölbartig konstruirten Kuppel, vornehmlich gegen die Richtung des Querschiffes. Hier war es nun nach der Ansicht des Verfassers, daß — vorhandenen Beispielen entsprechend — zunächst die Halbtonnen angewendet wurden und erst als Folge dieser glücklich gewählten Konstruktion fand die Ausdehnung derselben auch auf das Langhaus, resp. die Seitenschiffe statt, — worauf auch einige Details schließen lassen, welche zwingend eine frühere geringer projektirte Höhe des Mittelschiffes andeuten. Der Verfasser weist nach, daß die Gewölbetechnik im südlichen Frankreich überhaupt nie aufgehört hat, daß in einigen, nur um Weniges ältern provençalischen Rundbauten schon ähnliche konstruktive Probleme gelöst wurden, indem eine mittlere Kuppel auf seitlichen niedrigeren Halbkuppeln ruht, und daß hier die Vorstufen zu jener ersten

Vierungskuppel zu suchen seien. — Es will uns zwar scheinen, daß noch ein gewaltiger Schritt zu machen war von der Anwendung der in sich selbst viel stabileren Halbkuppeln als Wiederlager bis zur Anwendung halber Tonnen, und darum erscheint uns das erst in letzter Linie citirte Beispiel früherer Kuppelkonstruktion an der ganz centralen Taufkapelle zu Riez, wo im Umgange ein Tonnengewölbe angebracht ist, dessen innere Widerlager bedeutend höher liegen als die äußern, unserem Falle viel näher gerückt als die andern, nur im Grundriß mit demselben mehr übereinstimmenden Beispiele. In dieser Weise verknüpft der Verfasser den antiken Kuppelbau mit dem gothischen Strebebogensystem, den Anfang der Wölbtechnik mit ihren äußersten Konsequenzen — eine Verknüpfung, die bisher unsers Wissens noch nicht so vollkommen, Glied an Glied, hergestellt war.

Der zweite Theil führt uns in eine viel frühere Zeit zurück, zur Entstehung der kreuzförmigen Basilika, für welche bisher der Grundriß der Klosterkirche zu St. Gallen als frühestes Beispiel galt. Das Querschiff dieser Anlagen wurde in der Regel als Weiterbildung des in den Constantinischen Basiliken vorkommenden Querraumes vor der Apsis erklärt, obwohl die markanten Unterschiede zwischen beiden nicht übersehen blieben. Der Verfasser beleuchtet dieselben noch eingehender, und weist darauf hin, wie im Gegensatz zu jenen römischen Basiliken das mittelalterliche Querschiff in seinen Dimensionen in strengster Abhängigkeit vom Mittelschiff steht, die sich nicht blos aus der Anwendung des Gewölbes herleiten läßt. Indem nun der Verfasser zu der Untersuchung von Zeit, Ort und Umständen, unter welchen die Umwandlung eines der beiden aus der Antike herübergekommenen Motive in das neue der kreuzförmigen Basilika vor sich ging, von dem erwähnten Grundriß (St. Gallen) ausgeht, führen ihn die daran sich knüpfenden Traditionen und die allgemeinen socialen Verhältnisse mit unzweifelhafter Bestimmtheit auf fränkischen Boden. Von dort leiten allerdings die Beziehungen der benediktinischen Klöster direkt auf den Monte Cassino zurück, von wo aber nachweislich nur Basiliken nach dem alten römischen Typus ausgegangen sind, aus dem eine direkte Umbildung in unserem Sinne nirgends auffindbar ist. Die Frage, ob die andere aus dem Alterthum überlieferte Bauform, der Centralbau, in jenen frühen Zeiten in das Merovingerreich gedrungen, wird dann mit Rücksicht auf die Beziehungen zwischen den Höfen von Byzanz, Ravenna und Paris detaillirt erörtert und hierbei konstatirt, daß die erste Nachahmung der in Kreuzform gebauten Apostelkirche in Constantinopel in einer zu Mailand gebauten, dem h. Nazarius geweihten (von Hübsch abgebildeten) Kirche zu suchen sei, und daß erst später die Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna entstanden ist. Als Folge der orientalischen Reisen der gallischen Bischöfe und des ausgedehnten Reliquienhandels wird dann die Kirche, welche zu Clermont-Ferrand zum ersten Mal in Kreuzform gebaut wurde, erwähnt. Indessen gelangte diese bei Weitem nicht zu der Bedeutung, wie eine nur wenig spätere, in innigerer Beziehung zu den Mailändischen und Ravennatischen Bauten stehende Kirche. Dieß war die von Childebert im J. 558 vollendete Basilika zum heil. Kreuz und S. Vincentius bei Paris (später S. Germain des Près) welche sowohl als Begräbnißkirche, als auch weil sie dem Nazarius geweiht, in Kreuzform erbaut war. Als zweite hervorragende kreuzförmige Anlage nennt der Verfasser die von Chlotar gegründete Kirche S. Medardus zu Soissons.

Die erste dieser beiden bedeutenden und nachweislich in Kreuzform erbauten Kirchen erscheint einige Jahre später als Abteikirche des nachträglich hinzugebauten angesehenen Klosters S. Germain des Près, wodurch hier in ungewöhnlicher, den praktischen Bedürfnissen nicht entsprechender Weise eine Kreuzkirche zur Klosterkirche wird. Diese Umwandlung ihres Zweckes, ihre fortgesetzte Benutzung als Begräbnißkirche des merowingischen Hofes und ihr hohes Ansehen überhaupt führten zur nothwendigen Erweiterung durch Chilperich, und in dieser liegt nun nach der Ansicht des Verfassers — welche zu theilen wir keinen Anstand nehmen — der Uebergang von der reinen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika, indem dem westlichen, ohnehin längeren Arm zwei Seitenschiffe beigelegt wurden, die vom Mittelschiffe durch Säulenreihen getrennt waren. Dieß vollzog sich im Jahre 577. — „Wir haben daher die kreuzförmige Basilika als die Vereinigung zweier Elemente zu betrachten, deren eines, nämlich die Kreuzform, seinen Ausgang von der fränkischen königlichen

Gruftkirche nahm, während das andere durch das herkömmliche, besonders aber dem von Monte Cassino ausgegangenen benediktinischen Klosterwesen eigenthümliche Basilikenschema gebildet wird". (S. 101.) Seine weitere Verbreitung verdankt dieses System dann dem außerordentlichen Ansehen, das dem Bau Childebert's „nach seiner Bestimmung, seinem königlichen Charakter und nach seiner glänzenden Erscheinung zu Theil wurde". Er besaß die Eigenschaften, „um auf die früheste Entwicklung der fränkischen Baukunst einen maßgebenden Einfluß auszuüben und den ihm eigenen Formelementen eine weite Verbreitung zu gewähren". Der Verfasser beansprucht die Erkenntniß dieser noch durch weitere Belege bestätigten, gewiß sehr wichtigen Thatsachen für sich. — Die Einwirkung dieses Baues auf die späteren fränkischen Abteikirchen wird nun noch eingehender, aber — offen gestanden — auf etwas mühsamem Wege verfolgt, bis wir über Luxovium, Fontanellum und Gemeticum zu dem großartigen karolingischen Werke, der Salvatorkirche von Centula, dann zu der gleichnamigen zu Fulda und von hier wieder zum Ausgangspunkt der Untersuchung, nach St. Gallen gelangen — zu jenen großen deutschen Kirchenbauten aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts, welche gewöhnlich für die ältesten kreuzförmigen Basiliken gelten.

Nach dieser historisch begründeten Ableitung lassen sich schließlich auch die Fragen nach dem Ursprung der westlichen Choranlagen, sowie der geradlinigen Chorabschlüsse in ungezwungener Weise erklären, indem wir darin speciell einen Hinweis auf den Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung, auf den Childebert'schen Bau sehen.

Die Bezeichnung opus francigenum umfaßt daher nach den gediegenen Ausführungen des Verfassers die auf fränkischem Boden entstandenen neuen Stilelemente: einerseits die kreuzförmig basilikale Anlage, andererseits das gothische Gewölbe- und Strebesystem, sodaß in jenem Terminus die ganze ununterbrochene baugeschichtliche Entwicklung von den ersten Anfängen in der merovingischen Zeit bis zur letzten, die Gothik „vollendenden That" enthalten ist. Die in der Kunstgeschichte übliche Abtrennung eines besondern „romanischen" Stils hat in diesem Sinne allerdings keine Berechtigung mehr. Er ist nur eine Zwischenstufe, die weder einen genau festzustellenden Anfang, noch weniger einen bestimmt abgegrenzten Abschluß hat und die durchaus in jener umfassendern Bezeichnung enthalten ist. Nur den Eintritt des Gewölbes an Stelle der flachen Decke will der Verfasser als Motiv einer Untertheilung anerkennen, obgleich dieses neue Prinzip im großen Ganzen auf die Grundrißbildung keinen Einfluß mehr hatte, im Gegentheil sich demselben vollkommen anpaßte, im Gegensatz zu dem byzantinischen Kuppelbau, wo das Gewölbe den Grundriß bedingt.

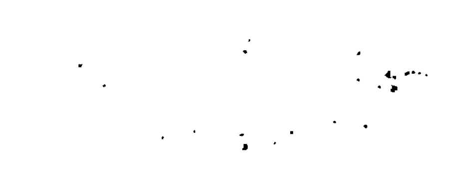
Dieser letztgezogenen Konsequenz aus den Untersuchungen des Verfassers, wenn sie, wie aus den gewählten Ausdrücken hervorgeht, darauf hinzielt, unsere bisherige Eintheilung in der Baugeschichte durch eine neue Gruppirung zu ersetzen, können wir indessen nicht beistimmen und glauben solchen Intentionen folgende Anschauung entgegenstellen zu dürfen.

Wenn wir auch die synthetische Auffassung der baugeschichtlichen Entwicklung, wie schon Eingangs erwähnt, vollkommen theilen, so scheint sie uns doch nur dazu geeignet, um die einzelnen Stile, welche uns nur durch die Trennung in verschiedenen Gruppen im Detail bekannt geworden sind, wieder zu einem großen einheitlichen Ganzen zu verbinden, — keineswegs aber um dieselben, wenn sie zu bestimmter Zeit nach bestimmter Richtung sich in ihren Eigenthümlichkeiten zu prägnant ausgebildeten Charakteren zugespitzt haben, wieder im Allgemeinen au - gehen und verschwinden zu lassen. Wohl ist die romanische Epoche nur ein Uebergangsglied, eine Zwischenstufe in der Erscheinungen Flucht — aber sie unterscheidet sich in ihrem struktiven wie formalen Auftreten doch scharf von den vorausgehenden wie nachfolgenden Bauformen, und wenn sie auch mit diesen das Grundrißschema der Kirchenanlage gemeinsam hat, so scheint uns dieß noch kein genügender Grund, um „die Abgrenzung eines romanischen Stiles als unstatthaft und die wesentlichsten Gesichtspunkte verrückend und verletzend" (S. 116) zu perhorresciren. Wenn eine innere und äußere Entwicklung zu bestimmten Zielen führt, so kann wohl dem ganzen Verlauf nach ihrem Ausgangs- und Endpunkt eine Bezeichnung gegeben werden, die wir in unserem Falle unter opus francigenum als vollkommen korrekt anerkennen, — aber so sicher innerhalb dem Begriff „Mensch" die Perioden der Kindheit, des

[illegible]

H. Auer

[illegible]





Tintoretto pinx. J. Klaus sculp.

EIN PROCURATOR VON S. MARCO.

Das Original in der k. k. akadem. Galerie zu Wien.

Jünglings und des Mannes für sich betrachtet und begrenzt werden können, so gewiß dürfen wir die Baukunst der merovingischen, romanischen, gothischen Epoche als für sich bestehende Baustile — natürlich immer unter der Voraussetzung allmählicher Uebergänge unter sich — trennen, um so mehr, als sie nur den vollkommen adäquaten Ausdruck gleichzeitiger socialer und kulturgeschichtlicher Strömungen bilden: womit übrigens die Termina selbst: „romanisch“, „gothisch“ nicht gerechtfertigt werden wollen. — Vom Standpunkt der Synthese, die überdieß der analytischen Forschung gegenüber immer etwas Hypothetisches an sich trägt, hören überhaupt alle Grenzen auf und in weiterer Konsequenz des vom Verfasser projektirten Vorganges würde das opus francigenum sofort in einem noch größeren, noch umfassenderen System aufgehen, — denn gerade durch seine Ausführungen ist ja der konstruktive Zusammenhang des Strebebogens mit dem römischen Centralbau hergestellt — also sein Ursprung noch weiter zurückverlegt, und zum Abschluß fragen wir: wo ist die letzte „vollendende That“? Wo ist überhaupt in der ganzen organischen Entwicklung ein Ende, in welchem nicht wieder ein Anfang liegt?

Mit dieser, wie erwähnt, nur den äußersten Schlußfolgerungen geltenden Kritik wollen wir das Verdienst des Verfassers in keiner Weise schmälern. Den durch seine Untersuchungen gewonnenen Ergebnissen kann — mit gleichem Material ausgestattet — vor der Hand niemand entgegentreten; dem subjektiven Urtheil stellen sie sich als nicht zu bezweifelnde Thatsachen gegenüber. Erst weitere Specialforschungen auf diesen Gebieten können dieselben bestätigen oder modificiren.

Der Zweck der vorstehenden Zeilen ist erreicht, wenn durch dieselben das Interesse an diesen „Studien über den Ursprung der Gothik“ in weitere Kreise dringen sollte, wenn sie zu Forschungen und Kundgebungen von anderer Seite — vor allem aber, wenn sie den Verfasser zu einer neuen ähnlichen Enunciation, zu einer weitern Aufklärung über unbekannte Gebiete veranlassen könnten.

H. Auer.

Notiz.

* Männliches Bildniß von Tintoretto. Mit diesem wirkungsvollen Porträt von der Hand des großen Venetianers beschließen wir die Reihe von Bildern aus der Wiener akademischen Galerie. Das Bild gehört zu der mehrfach erwähnten Schenkung des Kaisers Ferdinand und stellt einen der Prokuratoren von S. Marco in seiner rothsammtenen, mit weißem Pelz gefütterten Amtstracht dar; das gebräunte Antlitz wird von einem schwarzen Bart umrahmt, der gegen die Schläfen weißlich wird; die hohe Stirn ist von spärlichem Haarwuchs umgeben. Ueber die Person des Dargestellten kann vielleicht das links am Sockel einer Säule angebrachte Wappen Aufschluß geben, über dem die Buchstaben I. C. stehen. — Auf Leinwand. — H. 117, Br. 90 Centim.





[illegible] Untersuchun[illegible] [illegible] zu beobachtende [illegible] [illegible] Details besser [illegible]

[illegible] das Interesse [illegible] bringen sollte, wenn [illegible] aber wenn sie den [illegible] aber nahe!

H. Auer.

[illegible] Portrait von [illegible] aus der Wiener [illegible] Schenkung des K. [illegible] in seiner rothsammtenen, [illegible] einem schwarzen [illegible] ist von [illegible] H. [illegible] das links am [illegible] Buchst[illegible] C. [illegible]



Tintoretto pinx. J Klaus sculp

EIN PROCURATOR VON S. MARCO.

Das Original in der k. k. akadem. Galerie zu Wien.





Alma Tadema.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.



est-Friesland ist durch den wissenschaftlichen Sinn und die ausgesprochene künstlerische Begabung seiner Bewohner, sowie durch das in seinen socialen Verhältnissen pulsirende rege frische Leben der Krondiamant des Königreichs der Niederlande. „Die Friesen sollen frei sein, so lange die Winde aus den Wolken wehen und die Welt stehen wird", heißt es im Osegabuche, ihrem alten Landrechte, und dieses Streben nach Unabhängigkeit bildet noch heute einen Grundzug des Volkscharakters. Adel und Bürgerstand vergessen niemals, daß die in Leeuwarden residirenden Statthalter dem Hause Nassau-Diez entstammten und die Vorfahren der jetzigen oranischen Königsfamilie sind. Beide fühlen sich dem Südholländer, von dem Sprache, Sitte und Anschauung sie trennen, an älterer Kultur überlegen, und der dem „plumpen Friesen" geflissentlich entgegengebrachte Hochmuth, sowie die im Haag vorherrschende französische Richtung, weisen ihn noch mehr auf sich selbst zurück. Seit Franeker, einer der bedeutendsten Heerde nordischer Gelehrsamkeit, dem Machtspruche Napoleon's 1811 zum Opfer fiel, gelten seine Sympathien auf wissenschaftlichem Gebiete Deutschland, England und der

Schweiz. Nur für die Kunst geht der Zug der friesischen „Kunstberufenen" seit Jahrhunderten nach Antwerpen, wo Schelte und Bote von Bolswert, Munnikhuisen und Petrus Feddes, die Meister mit dem Grabstichel, zu Lebzeiten von Rubens, van Dyck und Jordaens Lorbeern ernteten. Die Gegenwart ist den alten Traditionen treu geblieben: Alma Tadema, der genialste Schüler von Hendrik Leys, einer der bedeutendsten ethnographischen Genremaler unserer Tage, ist zwar seit 1870 naturalisirter Engländer, aber seine Wiege stand im Herzen Frieslands und das Geschlecht seiner Ahnen reicht weit in dessen sagenhafte Vergangenheit zurück.

Nicht weit von Franeker liegt das Oertchen Dronrijp an der Bahnlinie zwischen der ehemaligen Alma mater, wo Vitringa, Heineccius, Schultens, Hemsterhuis und Valkenaar lehrten, und Leeuwarden, der alten Residenz der Statthalter und jetzigen Hauptstadt. Die ganze Gegend ist dem Meere abgerungen; der fette Marschboden ist einstiger Seegrund; von Segelschiffen befahrene breite Kanäle durchschneiden die Wiesen nach allen Himmelsrichtungen; Mühlen klappern Tag und Nacht, um das Wasser in die von Menschenhand gezogenen Grenzen zu bannen; weißbrüstige Möven fliegen darüber hin, und die frische Salzbrise weht weit in das Flachland bis nach Leeuwarden, das mit Franeker und dem durch den Märtyrertod des Bonifacius geheiligten Dokkum ein Dreieck bildet. Frieslands Weiden suchen, wie sein Viehstand, ihres Gleichen in Europa, die leider jetzt mehr und mehr verschwindende Nationaltracht zeichnet sich durch Kostbarkeit aus, und das einfache Ohreisen der Frauen hat sich, ein Symbol des wachsenden Wohlstandes, zu den breiten, den ganzen Kopf umspannenden goldenen Scheiben entwickelt. Ein goldener Reif umspannt, nach einem alten Spruche, auch das Gebiet der Friesen, denn jeder der nach Hunderttausenden zählenden Pfähle an den trefflich gehaltenen Deichen kostet über zwei Ducaten, bis er, fest eingerammt, Wind und Wetter erfolgreich Trotz zu bieten vermag. Im Kampfe mit den Elementen sind Geist und Körper des Friesen erstarkt, er ist wortkarg, aber treu und bieder; „Frisia non cantat"; er vergißt niemals eine widerfahrene Beleidigung, aber auch keine ihm erwiesene Wohlthat, keine Freundlichkeit.

In dieser Atmosphäre und Umgebung ward Lourens Tadema am 8. Januar 1836 zu Dronrijp als Sohn eines angesehenen Notars geboren. Die Familie gehörte zu einem jener althistorischen Geschlechter, welche in den Chroniken wie im Sagenkreise ihrer Heimat vertreten sind. Die wohlklingende, durch ihn und mit ihm berühmt gewordene erste Hälfte seines Namens ward dem Knaben nach landesüblicher, dem angelsächsischen Brauche verwandter Sitte, als der seines Taufpathen zugelegt.

Früh schon zeigte sich das keimende Talent des reichbegabten Kindes, dessen liebstes Spielzeug Bleistift und Papier waren, aber der 1840 erfolgte Tod des Vaters drohte Schatten über seine ganze Zukunft zu werfen. Die Mutter, eine einfache Frau, sah, ebenso wie die Vormünder, in dem kaum vierjährigen Lourens nach alten Familientraditionen den natürlichen Amtsnachfolger des Verstorbenen und er ward, aller Bitten ungeachtet, so bald das Alter es gestattete, dem trefflich geleiteten Gymnasium von Leeuwarden zur Ausbildung anvertraut. Bis zum 15. Jahre saß der zukünftige Maler, Groll und Weh im Herzen, in der durch Wohlstand und Frauenschönheit berühmten friesischen Hauptstadt auf der Schulbank. Unablässig wuchs sein Sehnen nach der Kunst, er sah stets klarer ein, daß er nur mit Pinsel und Palette glücklich werden und etwas leisten könne, und dieser rastlose innere Kampf bleichte seine Wangen und verzehrte

seine blühende Jugendkraft. Vergeblich bat er bei seinen Besuchen in Dronrijp flehentlich, umsatteln zu dürfen; die Verwandten wollten sein Bestes, aber er sollte studiren! Mit dem Muthe der Verzweiflung wendete er sich den klassischen Studien zu und forschte voll leidenschaftlichen Eifers nach Allem, was ihm über die Kulturgeschichte der Griechen, Römer und Aegypter und über das Staats- und Gesellschaftsleben des klassischen Alterthums Aufschluß ertheilen konnte. Dann leuchtete sein Auge auf, erglühten seine Wangen, umspielten Hoffnung und Frohsinn seinen Mund, bis der Gedanke an die in Dronrijp seiner harrende Amtsstube ihn wieder in die ihm eigen gewordene düstere Stimmung zurückscheuchte. Das Alterthumsmuseum, wo die wieder an das Tageslicht geförderten Schätze der Terpen aufgestellt sind, bildete seinen liebsten Zufluchtsort in dieser trüben Zeit. Ein Porträt seiner Schwester ist das einzige Gemälde aus dieser Sturm- und Drangperiode eines mit der Mißgunst der Verhältnisse ringenden Genius. Nicht der Geist, wohl aber der Körper drohte in diesem fruchtlosen Kampfe zu unterliegen.

Als er fünfzehnjährig, eine stumme Klage, in den Ferien heimkehrte, erkannte der Familienrath, die tiefbekümmerte Mutter an der Spitze, daß Lourens weit eher im Begriffe stehe, Nachfolger des Vaters im Grabe als im Amte zu werden, und man ließ ihm, angesichts dieser sprechenden Thatsache, freie Wahl, die voraussichtlich kurze Spanne Zeit nach Gutdünken zu verwenden.

„Ich werde Maler!" war die jubelnde Antwort des bleichen Jünglings; er erwachte aus der Apathie des Leidens, neues Leben rollte durch seine Adern, und ohne Verzug rüstete er sich zum Fluge gen Süden, nach Amsterdam. Eine neue Enttäuschung harrte dort seiner, das Vaterland sollte ihm nur Disteln und Dornen bieten und dafür dereinst auch seine Lorbeern nicht theilen.

Dem ersten Lehrer des kunstbegeisterten und begabten Friesen, — der Name des Urtheilslosen ist verfehmt und verschollen, — fehlte alles Verständniß für das Talent des Jünglings, er sah in Alma Tadema nur den ungeleckten Nordländer und lehnte seine Ausbildung ab. Im Haag herrschte die ihm damals unsympathische französische Richtung in Sitte und Anschauung, überdies lockte ihn dort kein Atelier eines hervorragenden Meisters, und Holland hatte ihn tief gekränkt.

Rasch entschlossen wendete sich der frühreife, für diese Entscheidung auf sich selbst angewiesene Kunstjünger Belgien zu und hielt, kaum sechzehnjährig, seinen Einzug in die „Mutterstadt" des Fürsten unter den vlämischen Malern. Leeuwarden und die klassischen Studien, Amsterdam und die holländische Malerschule lagen hinter ihm, aber die Zeit des Druckes war für ihn nicht verloren gewesen; was er für ein Märtyrerthum gehalten hatte, sollte ihm zum Segen gereichen. Auf dem Gymnasium hatte er den Grund zu der ernsten Bildung gelegt, welche ihn über die Mehrzahl seiner Genossen mit Pinsel und Palette stellt; die Vorwürfe zu seinen späteren Schöpfungen brachte er aus Friesland mit, in Amsterdam und im Haag hatte er sein Auge fleißig an den Schöpfungen der Meister aus der Blüthezeit holländischer Kunst geübt, aber die technische Ausbildung sollte er der Antwerpener Akademie danken.

Mit der Heimat hatte Alma Tadema abgeschlossen, sein erster selbständiger Schritt war auch der erste Beleg zu dem später nicht durch Worte, doch durch Thaten ausgesprochenen Motto des Friesen: „Ubi bene ibi patria". Dichter und Künstler zerfallen in zwei Klassen: den Einen bricht das Weh der Verbannung das Herz, die Andern

geben aus freier Wahl der Stätte, wo es ihnen wohl geht, den trauten Namen „Vaterland". Der Maler Louis David und der Bildhauer David d'Angers gehören zu der ersten warmherzigen Gruppe, Heinrich Heine und Alma Tadema huldigen den mehr egoistischen als romantischen Grundsätzen der zweiten.

In Antwerpen herrschten damals verschiedene einander fast feindlich gesinnte Strömungen. Gustav Wappers, seit 1840 Direktor der Akademie, erstrebte die Rückkehr zu den Traditionen der belgisch-vlämischen Schule eines Rubens, deren Ruhm die Welt erfüllt hatte. Seine Episode aus den Septembertagen, das Gegenstück zu de Keyser's „Schlacht bei Worringen", Gallait's „Abdankung Karl's V." und Leys' „Niedermetzelung des Magistrates von Löwen 1373" sind eben so viel glänzende Proben dieses erfolggekrönten Strebens. Die französische Kunstkritik nennt Wappers den „Paul Delaroche Belgiens"; bei ihm that Alma Tadema den ersten Blick in das Zauberreich jenes leuchtenden Kolorits, dessen Beherrschung ihm später so wohl gelang. Die zweite Strömung strebte dem französischen Classicismus nach, ihre Anhänger suchten in die Fußtapfen Louis David's, des Meisters der „Sabinerinnen", der als Verbannter in Belgien eine Schule gegründet hatte, zu treten. Für David's Bedeutung als Lehrer sprechen seine hervorragenden Schüler Gros, Girodet, Gérard, Isabey, Ingres und Leopold Robert, und seine konventionelle Historienmalerei fand in Antwerpen noch lange Nachahmer, bei denen die Korrektheit seiner Zeichnung in Steifheit ausartete; dieser Richtung hielt sich Alma Tadema fern.

Nachdem Gustav Wappers schon 1853 sein Amt als Direktor der Malerakademie niedergelegt und sein Atelier in der alten Fleischhalle geschlossen hatte, gesellte sich der junge Friese zu den Schülern von Leys, dessen Liebling er bald wurde. Die drei auf der Pariser Ausstellung von 1855 preisgekrönten Gemälde des Meisters: „der Spaziergang vor der Stadt", der „Neujahrstag in Flandern", und „das dreißigtägige Gebet der Bertall de Haze", worin sich die Rückkehr zu van Eyck's, Memling's, Holbein's und Dürer's Manier ausspricht, entstanden unter Alma Tadema's Augen; er wohnte der Nationalhuldigung bei, welche dem lorbeergekrönten Belgier bei seiner Rückkehr von Paris bereitet wurde und saß lauschend zu Leys' Füßen, als dieser, mehr als zuvor für Holbein und Dürer begeistert, von einer Studienreise nach Deutschland heimkam.

Das Alles blieb nicht ohne Einfluß auf Alma Tadema's keimendes Talent, aber seine geistige Entwicklung überflügelte Anfangs seine technische Fertigkeit, die nicht gleichen Schritt hielt. Erst das Jahr 1861 sollte ihm den ersten entscheidenden Erfolg bringen. Damals zählte der unbekannte Kunstjünger fünfundzwanzig Jahre, heute steht der dreiundvierzigjährige Meister auf der Höhe seines Ruhmes; spät begann er, dann aber ging es mit Riesenschritten vorwärts; nicht umsonst hatte der ausdauernde Friese gerungen und gestrebt, die Vorurtheile seiner Verwandten bekämpft und die rebellischen Gedanken seines von tausend Plänen übersprudelnden Kopfes im Schach gehalten. Wappers, der begeisterte Anhänger von Rubens, der Archäer Leys und Gallait, der Freund und Genosse Ary Scheffer's, die flamändер, die altdeutsche und die neufranzösische Schule hatten auf ihn eingewirkt, und seine Vorliebe für die Antike gab seinen Arbeiten einen originellen Anstrich.

„Die Erziehung der Söhne Clotildens" war das Thema des von der „Société d'encouragement aux Beaux-Arts" ausgestellten Gemäldes, welches einen Beifallssturm erregte und den jungen Künstler mit einem Wurfe auf den Schild erhob. In Ant-

werpen sind die Liebe zur Kunst und das Mäcenatenthum Erbtheil der Väter und Gemeingut der Menge, man forschte nach dem Maler, dessen Eigenschaft als Lieblingsschüler des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Leys seinen Werth noch erhöhte. Hendrik Leys hatte gerade damals eine bedeutende Bestellung auf Ausschmückung



Eine Audienz bei Agrippa. Gemälde von Alma Tadema.

des großen Rathhaussaales vom Antwerpener Magistrate übernommen und sein Lob zu Gunsten Alma Tadema's fiel schwer in die Wagschale. Trotzdem brachte das Gemälde diesem mehr Ruhm und Ehre als klingende Münze ein. „Die Erziehung der Söhne Clotildens“, worin sich schon die reiche angeborene und wohlausgebildete Begabung des Friesen, die Vergangenheit in lebenswarmen Gestalten zu veranschaulichen, aussprach,

wurde mit der goldenen Medaille gekrönt und das Bild ging für 1600 Franken in den Besitz der „Société d'encouragement aux Beaux-Arts" über. In einer auf die Ausstellung folgenden Verloosung fiel das Gemälde dem Könige Leopold zu. Die Tombola ist in Belgien ebenso sehr Nationalgebrauch wie die Cavalcade, der festliche Umzug in historischer Tracht; berichtete doch 1876 bei Gelegenheit des von dem „cercle artistique, scientifique et littéraire" zu Antwerpen veranstalteten „congrès littéraire" ein einfacher Lehrer zur Verzweiflung der Zuhörer auf das Eingehendste über die glänzende Wirksamkeit der Tombola von Büchern, die er als Hauptmittel zur Verbreitung von Volksbildung anpries.

Mit diesem einen Erfolge war Alma Tadema's Zukunft entschieden. Sein Gemälde war ein Kulturbild, aber ohne das in Couture's 1847 geschaffenen „Römern der Verfallzeit" scharf ausgeprägte Streben, das klassische Alterthum nur in seinen Nachtseiten zu schildern; das war weder das in die Antike übertragene, mit antiquarischem Apparat in Scene gesetzte Sensationsbild Léon Gerôme's, noch das den pompejanischen Wandgemälden abgelauschte, sklavisch nachahmende Genre Hamon's, „eine Art antiken Porzellanstiles", wie Springer treffend sagt. Der klassisch gebildete Friese faßte das Alterthum anders auf. Mochte er sein Sujet aus der fränkischen oder aus der altdeutschen, aus der griechischen, der römischen oder der ägyptischen Geschichte wählen, stets ging das Studium des Volkscharakters, der Sitte und Anschauung bei ihm Hand in Hand mit der Zusammenstellung der tausend von dem Schriftsteller unbeachteten Kleinigkeiten, deren Kenntniß für den Maler eine Nothwendigkeit ist. Der heutige Orient und Algier, die Oase der französischen Maler Horace Vernet, Pils und Fromentin, ließen ihn kalt, Gustav Doré's und Vida's Lorbeern lockten ihn nicht, die Vergangenheit war und blieb sein Terrain, auf dem er mit jeder neuen Schöpfung mehr und mehr heimisch wurde. Auch die Darstellung des weiblichen Körpers nahm er gern zum Vorwurfe, und dabei traten die Eindrücke seiner Jugend in der nordischen Heimat wiederum zu Tage. All seine Gestalten sind groß und stattlich, mit kräftigem Profile und von wohlausgebildeten Formen, wie die Frauen von Dronrijp und Leeuwarden; diese Neigung entschied bei der Wahl seiner Modelle und unterscheidet ihn wiederum scharf von den französischen Genossen auf ähnlichem Gebiete, P. Baudry, Cabanel, Lefebvre, Gustav Moreau, Amaury Duval, Em. Levy und Henner, deren nackte Frauengestalten sämmtlich mehr oder weniger etwas Ideales, Süßliches oder Schwärmerisches in Haltung und Ausdruck haben und die Mädchenbilder Alma Tadema's um die frische Gesundheit beneiden könnten. — Die Friesen sind für Mathematik und abstrakte Wissenschaft vorzugsweise begabt; auf der „historischen Ausstellung" zu Leeuwarden befanden sich von einfachen Landleuten in den langen Winterabenden ohne Beihülfe gefertigte Standuhren mit allerlei Spielereien, in Spazierstöcke eingeschnittene, überaus komplicirte Runenkalender, Fernröhre und nautische Instrumente; das alle Bewegungen der Planeten, der Sonne und des Mondes in genauer astronomischer Berechnung darstellende, von 1776 bis 1781 zusammengesetzte Planetarium Eise Eisinga's zu Franeker ist eine weitere Probe dieser nationalen Anlage, und Alma Tadema's Arbeiten zeigen in ihrer Weise einen Anklang an die mathematische Genauigkeit seiner Landsleute. Alles ist bei ihm überlegt und durchdacht, selbst vorkommende Fehlgriffe möchten wir, trotz des scheinbaren Widerspruches, korrekte Verzeichnungen nennen, so scharf ist die einmal eingeschlagene Richtung durchgeführt und beibehalten.

Alma Tadema war niemals im Oriente, wohl aber wiederholt in Italien. Im Winter 1863 auf 1864 brachte er zwei Monate in Florenz, Rom und Neapel zu; 1865 verlebte er den Monat December in Bologna, Venedig und Florenz, und blieb dann bis zum 18. April in Rom. Auch im vergangenen Winter hielt er sich zwei Monate in Neapel und acht Tage in Rom auf.

Fortan brachte jedes Jahr ein neues bedeutendes Gemälde neben den zahlreichen kleineren Atelierstücken, die vorzugsweise in belgischen und englischen Privatbesitz übergingen und bald von Kennern mit Gold aufgewogen wurden. Holland verhielt sich nach wie vor apathisch, nur in der Galerie des kunstsinnigen Baron Hooft van Woudenberg zu Amsterdam begegneten wir mehreren von den Schöpfungen des genialen Friesen. Eine darunter, „Mönch und Nonne", vielleicht eine Scene aus dem Decamerone (die herumführende Haushälterin wußte keinen Aufschluß darüber zu geben), sprach durch die feine Zeichnung der beiden porträtähnlichen, ausdrucksvollen Köpfe besonders an. 1862 folgte „Venantius Fortunatus und Radagonde", 1863 „Wie man sich vor 3000 Jahren in Aegypten unterhielt", 1864 „Fredegunde und Prätextatus", 1865 „Galloromanische Weiber": lauter ethnographische Genrebilder, deren Zeit- und Farbenkolorit sich der korrekten Zeichnung würdig anreihen. Auch die römische Geschichte ging nicht leer aus, das Kriegsjahr 1866 begann mit dem „Eintritte in ein römisches Theater"; der „römische Tanz" und das treffliche Meisterwerk „Agrippina mit der Asche des Germanicus" setzten die neue Serie römischer Geschichts- und Kulturbilder fort. Ueber den größeren Arbeiten der Jahre 1867 und 1868 waltete ein eigener Unstern; sowohl der „Tarquinius Superbus" als auch besonders die „Siesta", worin Alma Tadema lebensgroße Figuren in Angriff nahm, bezeichnen keinen Fortschritt, eher ein Rückwärtsgehen auf der betretenen Bahn des Ruhmes und der Ehre. Vielleicht wirkten auch häusliche Verhältnisse lähmend auf die Schöpferkraft des in Brüssel angesiedelten friesischen Meisters, denn er verlor 1869 seine Frau, eine geborene Gräfin Dumoulin. Der „pyrrhichische Tanz" und „Phidias und der Fries des Parthenon", zwei Bilder aus Griechenlands Kunstblüthe, zeigten ihn wieder auf der frühern Höhe und im Vollbesitze seiner Kraft.

Dieser Zeit entstammt auch die auf einem Tigerfelle ruhende „Tänzerin" im Prunksaale des „cercle artistique, scientifique et littéraire" zu Antwerpen, wo die lebensgroßen Porträts hervorragender Flamänder, von der Hand bedeutender Maler der Gegenwart, die Wände schmücken: Rubens von Tuerlinx, Snyders von de Keyher, Lucas Vorstermann von dem kürzlich verstorbenen Kölner Erich Correns. Darunter zieht sich ein breiter Fries von Darstellungen jeden Genre's hin, Landschaften, Thierstücke, Stillleben, je nach der freien Wahl des Künstlers. Verlat, der humoristische Thiermaler, ist durch seine unwiderstehlich komische Gruppe von Schwein und Esel mit der Devise „glouton et paresseux, sobre et laborieux" und seine nach dem Vogelkäfige haschende Katze vertreten, der verstorbene Alexander Wüst hat zwei Marinen, Sturm und Meeresfrieden, beide gleich natürlich und kraftvoll, geliefert. Unter all diesen Genossen zeichnet sich Alma Tadema's in Träumerei versunkenes Frauenbild durch Wärme des Kolorits und korrekte Zeichnung aus; ihre Hand spielt mit einigen Kirschen, während ihre Gedanken in weiter Ferne zu schweifen scheinen. In diesem Saale ward im August 1877 der internationale Künstlerkongreß eröffnet. Einige kleinere Gemälde umfaßt die reichhaltige Privatgalerie Kums zu Antwerpen.



Alma Tadema's zweite Vermählung mit einer Engländerin, Laura Theresa Epps, veranlaßte ihn 1870 zur Uebersiedelung nach London, wohin ihm die Mehrzahl seiner Bilder vorausgegangen war. Amerika und England, sowie Frankreich, das ihn schon 1864 und 1867 mit Medaillen auszeichnete, und Belgien hatten sein Talent anerkannt, von allen Seiten war er mit Ehren überhäuft worden, Holland allein verhielt sich passiv und der „freie Friese" gab ihm die Verläugnung zurück, indem er seinem Umzuge nach London die Naturalisation als englischer Staatsbürger folgen ließ.

(Schluß folgt.)

Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.

II.

(Schluß.)



Sofort beim ersten Blick auf unsere Büste werden wir uns darüber klar, daß der Künstler auf die geistige Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten den Nachdruck gelegt wissen wollte. Nichts vom Typus eines Feldherrn, Eroberers, Imperators ist in diesen Bildwerken. Unter Bewahrung dieses Stilcharakters ist nun aber alles Detail ganz individuell gestaltet und zwar dies bei Taddeo noch schärfer als bei Pietro, der ideeller aufgefaßt erscheint. Auffallend klein, lang- und enggeschlitzt, naturalistisch detaillirt mit ausgehöhlten Sternen sind die Augen gebildet; sie sind (bei Taddeo mehr als bei Pietro) ungleich geformt und sitzen auch nicht ganz symmetrisch. Die Augenbrauen wölben sich knapp über den Augen, — scharf und in fein, aber nicht regelmäßig geschwungener Linie bei Pietro, wulstig stark, fast gerade verlaufend bei Taddeo. Form und Lage des Auges (im Profil gesehen) sowie Bildung der Nase gleichen bei Pietro dem oben gegebenen Profil der Capuabüste; bei Taddeo sitzt das Auge nicht so tief und die Nase ist scharf gebogen. Bei diesem giebt der fein aber fast gerade geschnittene und kaum geöffnete Mund mit ganz schmaler Ober- und stärkerer Unterlippe der Büste (neben den dichten geradlinigen Augenbrauen) jenen Ausdruck von Ernst, Energie, Strenge, ja selbst von Unmuth, der sie von der Pietro's im Charakter so stark unterscheidet, bei welcher vorzugsweise die vollen, halbgeöffneten Lippen mit den nach unten gezogenen Mundwinkeln den Eindruck von strotzender Kraft sowohl als von wohlwollender Güte, mehr als von Ernst und Strenge hervorbringen. Im Allgemeinen ist die Taddeobüste in ihrer schärferen Charakteristik die bedeutendere und künstlerisch vollendetere, umsomehr als die Pietro's durch die nach oben gerichteten ausgehöhlten Augensterne einen unangenehm starren Ausdruck erhält.

Ein Vergleich unserer beiden Büsten mit jener der Sigelgaita in Bezug auf das in ihnen zum Ausdruck gebrachte individuelle Moment zeigt nun aber sofort, daß der Bildner der ersteren die technischen Mittel seiner Kunst in einem Grade beherrschte, der



ihm ein freies Schalten mit den Formen, ein Gestalten des als individuell charakteristisch Erkannten auch möglich machte, ohne ihn zugleich zu einem Aufgeben des Stilprincips und der plastischen Formensprache der Antike zu nöthigen. Er vereinigt diese beiden Momente in seinen beiden Büsten in einem Maße, wie es die mittelalterlich-italienische Skulptur nicht wieder aufweist.

Der Bildner der Sigelgaitabüste kannte die Antike höchst wahrscheinlich auch und wollte sein Werk auch in ihrer Formensprache stilisiren. Dies tritt aus den vorhin angeführten Details desselben klar hervor, besonders im Gegensatz zu den beiden Reliefköpfen am Thürbogen der Kanzel zu Ravello (Figur 9 und 10), worin ausschließlich das Bestreben (aber noch lange nicht das Vermögen) der strikten, treuen Individualisirung

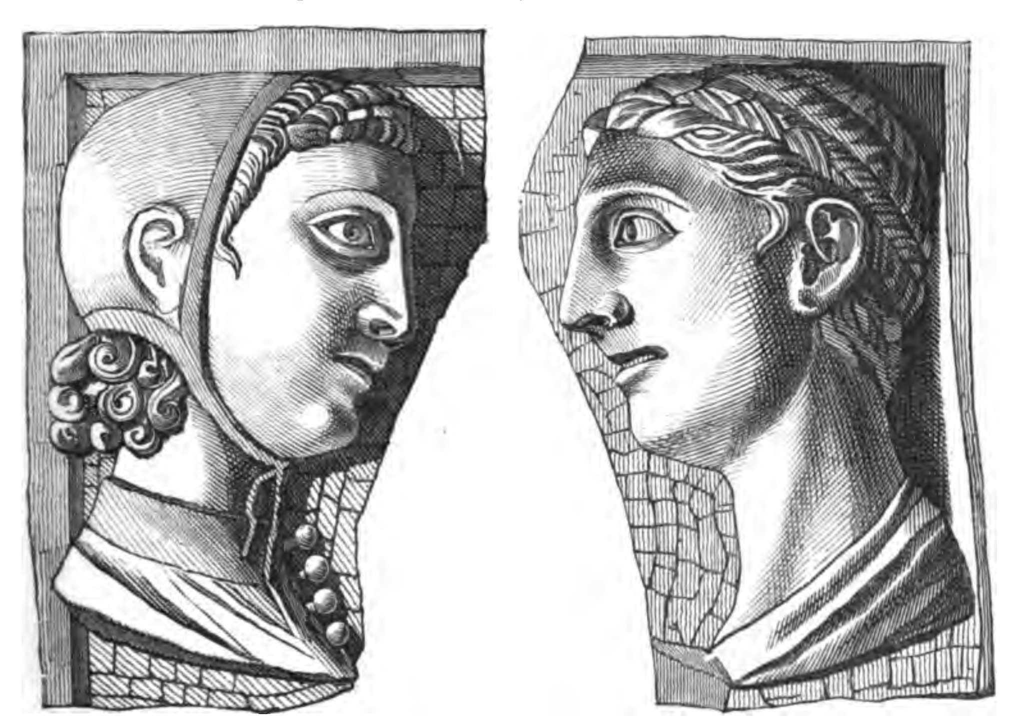


Fig. 9 und 10. Reliefs an der Kanzel zu Ravello.

herrscht. Aber er war nicht im Stande, sein Werk mit diesen beiden Elementen gleichmäßig und organisch zu durchdringen; sie liegen in demselben gesondert nebeneinander und geben ihm jenen Charakter des Fremdartigen, Räthselvollen, den man im Anschauen desselben unwillkürlich empfindet. Man gebe der Sigelgaita Nase und Mund der Capua imperiale und man hat eine Junobüste vor sich; man nehme ihr die großen runden Augen und den feinen, weichen Kontur des Gesichtsovals und ersetze sie durch die entsprechenden Formen der beiden Reliefköpfe, und ein ganz und gar individuelles Antlitz wird uns trotz des idealisirenden Diadems, das ihr Haupt trägt, entgegenblicken. Als Uebergangsstufe von der künstlerischen Auffassung in den beiden ravellesischen Reliefköpfen zu der in der Sigelgaitabüste muß jener Porträtkopf aufgefaßt werden — denn ein solcher ist es offenbar, schon nach der eigenthümlichen Behandlung der Kleidung zu urtheilen — auf den zuerst Dobbert in seiner Studie „Ueber den Stil Nicola Pisano's" als über dem Thorbogen eines Hauses zu Scala (bei Amalfi) befindlich hinwies, und der vor Kurzem laut einer Notiz dieser Zeitschrift (Jahrg. 1878, S. 288) in den Besitz eines Breslauer Kunst-

freundes und aus diesem ganz neuerlich in jenen des Museums zu Berlin übergegangen ist. Durch die gütige Vermittlung des Herausgebers dieser Zeitschrift bin ich in der angenehmen Lage, die Reproduktion dieses Werkes nach einer Originalphotographie in Figur 11 meinem Aufsatze beigeben zu können, und damit die Zahl der in diese Entwicklungsreihe gehörigen Skulpturen zu vervollständigen.

Wir haben somit unsere drei Capuaner Büsten als bewußte Nachbildungen, jedoch keineswegs sklavische Nachahmungen antiker Vorbilder durch einen Künstler zu betrachten, dem neben eminentem Gefühl für die ideale Stilgröße der Antike die Fähigkeit der indi-



Fig. 11. Weibliche Büste aus Scala. Berliner Museum.

viduellen künstlerischen Gestaltung in größerem Maße gegeben war, als irgend welchem seiner Zeitgenossen und Nachfolger — soweit wir deren Werke kennen. Wir sehen in allen dreien dieselbe breite, das Wesentliche in wenigen stilvoll gestalteten Zügen gebende Formenbehandlung, welche das zu weite Eingehen in naturalistisches Detail verschmäht[1]) um die dem monumentalen Zwecke der Bildwerke einzig und allein entsprechende Grandiosität der Auffassung nicht zu gefährden, — wiewohl die Sicherheit der Technik, die ebensowohl aus der richtigen Modellirung der Gesammtformen als der feinen Eleganz

1) Als Beweis dessen sei hier angeführt, daß sowohl bei Taddeo als bei Pietro außer der leisen Andeutung der von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln hinablaufenden Gesichtsfalten sonst gar keine vorkommen. In dieser Richtung gehen also sogar die antiken Porträtbüsten sehr oft weiter in der naturalistischen Charakteristik. Dagegen müssen wir die Aushöhlung der Augensterne bei unseren Büsten als eine Concession an den Naturalismus gelten lassen.



manchen Details spricht, an dem Vermögen des Künstlers, auch in jener Richtung Vorzügliches zu leisten, uns nicht zu zweifeln erlaubt.

III.

Daß die Capuaner Büsten von einem und demselben Künstler herrühren, ist bei der Gleichheit der Stilweise, sowie besonders der technischen Behandlung, für die beiden Porträtbüsten unzweifelhaft, jedoch auch für den Capuakopf höchst wahrscheinlich. Ueber die Person desselben aber lassen uns sowohl die gleichzeitigen als die späteren Berichte ohne jede Nachricht. Bei den außerordentlich spärlichen Daten, die wir über die zur Zeit Friedrich's II. und speciell für ihn thätigen Künstler bis heute besitzen, erscheint es auch höchst prekär, hierüber irgend welche Hypothesen aufzustellen.

Salazaro (Studi etc. Bd. I, S. 63, Anm. 2) vermuthet den Autor unserer Skulpturen in jenem Peregrinus, dessen Existenz durch zwei ganz gleichlautende Inschriften am Osterkerzenleuchter und an einer der beiden jetzt an den Chorschranken eingemauerten Reliefstafeln von der ehemaligen Treppenwange der Kanzel im Dom zu Sessa [1]) dokumentarisch festgestellt ist, weiß aber seine Vermuthung — außer der sich aus den Angaben

---

1) Da nach einer Bemerkung des Herausgebers des Schulz'schen Werkes, F. v. Quast, die in diesem (Bd. II, S. 145 ff.) mitgetheilten Inschriften an den Monumenten von Sessa nicht durchwegs nach von dem Verfasser an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen, sondern zum Theil nach literarischen Quellen (Catalani, Discorso su' monumenti patrii, Napoli 1842 und Granata, Storia civile di Capua, Napoli 1766) zusammengestellt worden zu sein scheinen, so ist es vielleicht nicht überflüssig, die bei einem Besuche Sessa's im Frühling 1878 dort vorgefundenen Inschriften hier aufzuführen:

An den Chorschranken, wie sie jetzt bestehen, findet sich keine der bei Schulz angeführten drei Inschriften, wohl aber stehen — und zwar am unteren Rande jener Relieftafel, die die Darstellung von Jonas und dem Wallfisch zeigt — folgende Verse (die, wie wir gleich sehen werden, auch am Osterkerzenleuchter vorkommen):

† Munere Divino Decus Et Laus Sit Peregrino
Talia Qui Sculpsit; Opus Ejus Ubique Refulxit.

Außerdem sind in dieser sowie in der darüber befindlichen Relieftafel mit der Darstellung von Ninive und dem König mehrere auf die Erklärung dieser Scenen bezügliche Beischriften vorhanden.

An der Balustrade des Orgelchores, die im Jahre 1866 aus einem Theile der bis dahin an den Chorschranken eingemauerten mosaicirten und ornamentirten Marmortafeln hergestellt wurde, befindet sich die dritte der von Schulz als an den Chorschranken befindlich angeführten Inschriften (und zwar am oberen Rande des Umfassungsrahmens zweier Tafeln):

Qui Fama Fulxit, Opus Hoc In Marmore Sculpsit
Nomine Taddeus, Cui Miserere Deus.

Es ist also möglich, ja wahrscheinlich, daß die beiden anderen von Schulz als an den Chorschranken befindlich angeführten Inschriften bei der erwähnten Versetzung zu Grunde gegangen sind.

An der Kanzel (und zwar an der gegen das Hauptportal der Kirche gewendeten Seite derselben, in der linken oberen Ecke des mosaicirten Architravbalkens über den Säulen) findet sich die erste der von Schulz mitgetheilten Inschriften:

Hoc Opus Est Studio Pandulphi Praesulis Actum
Quem Locet In Proprio Regno Verbum Caro Factum.

Die beiden anderen dort angeführten Verspaare, die vom Beginn des Kanzelbaues vor Pandulph's Zeit und von dessen Beendigung durch seinen Nachfolger Johann berichten, sind an der Kanzel nicht vorhanden, was um so auffallender erscheint, als nach Aussage des an der Kirche fungirenden alten Pfarrers an jener seit Menschengedenken nichts restaurirt oder verändert wurde.

Am Osterkerzenleuchter und zwar an dessen unterstem Sockelabsatz finden sich dagegen alle drei von Schulz mitgetheilten Inschriften in folgender Reihenfolge:

zu oberst: Pulcra Columpna Nite Dans Nobis Lumina Vite
in der Mitte: Hoc Opus Est Magne Laudis Faciente Johanne.
zu unterst: † Munere Divino Decus Et Laus Sit Peregrino
Talia Qui Sculpsit; Opus Ejus Ubique Refulxit.

Die letzten beiden Verse sind identisch mit jenen am Jonasrelief.

anderer, an den angeführten Monumenten befindlicher Inschriften ergebenden Gleichzeitigkeit für die bildnerische Thätigkeit Peregrino's und die Herrschaft Friedrich's — nur noch dadurch zu stützen, daß er Capua als die wahrscheinliche Heimath des Künstlers nachweist. Als Beweis dafür, daß eine Familie dieses Namens zu jener Zeit dort existirte, gilt ihm die mehrmalige Erwähnung eines Richters Tadbeo Peregrino in den Briefen Pietro's della Vigna, sowie die eines „Blasius cognomine Peregrini" und eines „Oderisius cognomine Peregrinus" in Pergamenten des erzbischöflichen Archives aus dem Jahre 1217 und 1232; und aus den durch Taddeo von Sessa, der in Capua als Großhofrichter lebte und Friedrich's Gunst in hohem Maße genoß, angebahnten mannigfachen Beziehungen zwischen beiden Städten, folgert er die Wahrscheinlichkeit der Heranziehung eines Capuanischen Künstlers zu den Arbeiten in Sessa.

Was nun vorerst die Zeit der künstlerischen Wirksamkeit Peregrino's in Sessa betrifft, so besagen die betreffenden Inschriften, daß die Kanzel unter dem Bischof Pandulph, (1224—1259), der Osterleuchter aber unter seinem Nachfolger Johann (1259—1283) ausgeführt wurde, so daß — wenn wir die höchst wahrscheinlich successive Ausführung beider annehmen — ihre Entstehung in die Jahre etwa von 1250—1270 zu setzen sein dürfte. Wenn wir uns nun erinnern, daß an dem Bau zu Capua von 1234 bis Ende 1239 und nach der Angabe Sannelli's, die sich in jedem Falle nur auf den Skulpturschmuck desselben beziehen kann, bis 1247 gearbeitet wurde, so ist kein Grund vorhanden, auf Grund dieser Zeitangaben die Thätigkeit Peregrino's bei dem letzteren Werke in Zweifel zu ziehen.

Auch daß Peregrino, der Bildhauer zu Sessa, jener Capuanischen Familie dieses Namens angehört habe, über deren Glieder uns die obigen dokumentarischen Nachrichten erhalten sind, können wir gelten lassen, — ebenso wie die zur Erklärung seiner zeitweiligen Verwendung in Sessa herangezogene Vermittlung Taddeo's, obwohl es bei der Nähe beider Städte und der jederzeit nicht an die Scholle gebundenen Wirksamkeit tüchtiger Künstler dieser letzteren gar nicht bedurft haben mag.

Aber auffallend ist es, daß unter jenen Pergamenten, in denen doch Mitglieder der Familie Peregrino vom Jahre 1217 bis 1266 vorkommen, sich bisher nirgends die Erwähnung eines „Magister Peregrinus" — als welcher unser Bildhauer zu bezeichnen gewesen wäre — vorfand, wo doch derselbe gewiß zu den Berühmtheiten der Stadt gehört haben muß, wenn er sowohl die Skulpturen von Sessa als jene an dem so gerühmten und hochgehaltenen heimischen Prachtbau ausgeführt haben sollte. Noch auffallender ist es, daß in einem Dekret Karl's von Anjou aus Foggia vom 1. April 1273 (Reg. Car. I. 1272 B, mitgetheilt bei Schulz, Bd. I, S. 210) an den Bajulus von Sessa der Befehl ergeht, einen „Meister" Peregrinus, der die Glasfenster im „Vivarium S. Laurentii" (dem Thiergarten im S. Lorenzoparke bei Foggia) arbeitete, dieselben aber unvollendet im Stiche gelassen habe, bei 20 Unzen Goldes Strafe sofort zur Rückkehr zu veranlassen und mit allem dazu Nöthigen zu versehen. Mag es sich nun bei diesen „Glasfenstern" um Glasmalereien oder die skulpturelle, vielleicht mosaicirte Ausschmückung von Fenster-Gewänden und -Pfeilern (im Stile etwa der damals in Süditalien so häufigen Dekorationswerke dieser Art) gehandelt haben [1]): so hat die Annahme, daß der reklamirte

1) Die letztere ist wahrscheinlicher; denn zu jener frühen Zeit scheinen Glasmalereien in Italien noch nicht verfertigt worden zu sein — mir wenigstens sind keine solchen bekannt — und dann hätte sich



Meister Peregrinus und der Bildner der Sessaner Werke ein und dieselbe Person sei, jedenfalls viel mehr für sich, als alle bisher angeführten, umsomehr als ihr in der Zeitbestimmung kein Hinderniß entgegentritt. Wenn nun aber dieser Meister Peregrinus einfach aus Sessa und nicht aus Capua reklamirt wird, so scheint die weitere Annahme, daß er eben aus seinem — dem Könige bekannten — Heimathsorte requirirt worden sei, auch wieder natürlicher, als die, daß der Capuaner Meister etwa schon früher ganz und gar nach Sessa übersiedelt sein mag. Der Name „Peregrino" fällt hier am allerwenigsten schwer in's Gewicht, — ist es doch einer von jenen, die in Italien schon zu jener Zeit fast in jedem größeren Orte vorkamen, gerade wie es mit ihm noch heutzutage der Fall ist.

Aber selbst wenn man die vorstehend angeführten Gründe gegen die Identität des Meisters von Sessa mit jenem der Skulpturen von Capua nicht gelten ließe, so kann doch für jeden, der diese Frage auf Grund der Autopsie der betreffenden Bildwerke prüft, kein Zweifel über die Unstatthaftigkeit jener Annahme bestehen. Ich selbst habe unter dem frischen Eindruck der am Tage vorher betrachteten Büsten und außerdem auch noch mit den Photographien derselben in der Hand, die Skulpturen von Sessa eingehend geprüft, und es hat sich mir die Ueberzeugung, daß die Meister beider Werke nicht identisch sein können, um so unabweislicher aufgedrängt, als die Entstehung all' dieser Bildwerke in dem ungefähren Zeitraume von zwanzig Jahren beisammenliegt, — in dem Charakter und Stil der beiden Monumentgruppen aber durchaus ein so wesentlicher Unterschied hervortritt, wie er sich ausnahmsweise wohl in der Künstlergeschichte zwischen den Erstlings- und letzten Werken eines langen Lebens von reicher Entwicklung, nicht aber als das Resultat einer verhältnißmäßig kurzen Kunstthätigkeit von zwei Decennien nachweisen läßt.

Vor Allem vermissen wir bei den Skulpturen von Sessa [1]) jene sichere Freiheit in der Gestaltung der Formen, die uns bei den Capuanischen Büsten als ein die übrige Skulpturübung jener Zeit überragendes Moment bedeutungsvoll entgegentritt. Ein Bildner, der mit den Kolossalformen der Büsten von Capua so frei umzuspringen wußte, mußte bei den unscheinbaren Maßen der Figuren an den Monumenten von Sessa die Fähigkeit richtiger Formenbildung noch entschiedener bewähren. Statt dessen sehen wir aber hier dieselbe Befangenheit, ja Ungeschick in der Formengebung, die wir aus den sonstigen Werken der Skulptur jener und noch späterer Zeit in Süditalien kennen, dieselben fehlerhaften Verhältnisse, verdrehten Körperstellungen, dieselbe Ausdruckslosigkeit der Physiognomien. Die einzige Figur, die man etwa dem Bildner der Capuabüsten beilegen könnte, ist der dem Rachen des Wallfisches entsteigende Jonas an der einen Reliefplatte von der ehemaligen Kanzeltreppe, der in lebendiger Bewegung und richtigen Ver-

Karl für diese jedenfalls die in diesem Zweige bewanderteren Künstler aus Frankreich verschrieben, gerade so wie er auch für seine gothischen Kirchenbauten die Architekten dorther kommen ließ; während er — wenn wir die letztere Annahme gelten lassen — gerade an dem bei den Sessaner Bauten schon bewährten Meister Peregrinus einen in dieser Art Dekoration tüchtigen Künstler bereits vorfand. — Daß übrigens ein Bildhauer auch Glasmalereien fertigte, mag dazumal ebenso vorgekommen sein, wie es auch später der Fall war (Glasmalereien im Dome zu Florenz von Ghiberti, in S. Croce von Orcagna).

1) Siehe die Abbildungen derselben im Atlas zu Schulz, Taf. 65—68. Doch muß hier bemerkt werden, daß in der als Werk des Grabstichels ganz tadellosen Reproduktion der Kanzel der Charakter sowohl des Ornamentalen als besonders des Figürlichen um einen Grad weicher gehalten ist als im Originale und daß die gedrungenen Verhältnisse des ganzen Aufbaues, wie sie sich in der perspektivischen Wirklichkeit mit Entschiedenheit präsentiren, aus der geometrischen Ansicht, deren vollkommen genaue Aufnahme übrigens nicht angezweifelt werden soll, nicht so bestimmt zu entnehmen sind.



hältnissen die vorzüglichste Figur der ganzen Skulpturenreihe ist. Doch auch hier sind die Züge noch völlig starr und unbelebt.

Sodann tritt uns aber auch jene enge Anlehnung an die Antike, die ein Hauptcharakteristikon der Capuanischen Büsten bildet, in den figürlichen Skulpturen von Sessa nirgends so prägnant entgegen. Zwar die ornamentalen Theile derselben, insbesondere die korinthisirenden Kapitäle der die Kanzel tragenden Säulen, zeigen — diese letzteren natürlich abgesehen von den zwischen den Acanthusblättern angebrachten Menschen- und Thiergestalten — durchgehends viel stärkere Reminiscenzen an das Klassische als z. B. die entsprechenden Theile der Kanzel von Ravello; dagegen sind in Stellungs- und Gewandmotiven der Figuren kaum einige entfernte Anklänge an die Antike bemerkbar, — so an den entschieden zum Besten gehörenden beiden weiblichen Gestalten an den Vorderecken der Kanzelbalustrade, deren eine, das Karyatidenmotiv nachahmend, mit dem einen Arme das Gebälk über sich stützt, deren andere, mit nacktem Oberkörper, um den Unterkörper ein mantelartiges Gewand geschlungen hat, welches zwar antike Faltenmotive imitirt, doch ohne Freiheit und Verständniß für die durch dasselbe verhüllten Körperformen.

Von jenem individuellen Moment endlich, das wir bei den Capuanischen Richterbüsten so nachdrücklich betont haben, ist nun aber in den Sessaner Bildwerken auch ganz und gar keine Spur vorhanden. Die übermäßig großen, ausdruckslosen Köpfe zeigen im Gegentheile, wie dem Bildner die Fähigkeit einer individuellen Behandlung seiner Schöpfungen völlig abging. Einen leisen Anflug davon finden wir noch am ehesten bei der oben erwähnten „Karyatide"; dagegen zeigen die Bischofs- und Heiligengestalten am Osterkerzenleuchter die völlige Hilflosigkeit des Künstlers gerade in dieser Richtung, wie denn die figürlichen Skulpturen speziell dieses inschriftlich dem Meister Peregrinus angehörenden Werkes durchwegs noch viel schwächer erscheinen, als jene der Kanzel. —

Wir müssen daher die Büsten von Capua dem Meister Peregrino von Sessa absprechen, überhaupt die Frage nach ihrer Urheberschaft als eine offene betrachten. — Wenn wir nun aber auch für die letztere keinen Namen festzustellen im Stand sind, so entnehmen wir diesen Werken doch eine Thatsache, welche bisher in Ermangelung hinreichender monumentaler Beweise halb und halb bestritten, unserer Meinung nach aber geeignet ist, die Ansichten über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Epoche Friedrich's II. zu klären und vielleicht selbst die Anschauung über die Entwickelung der Kunst Süditaliens und über den Einfluß derselben auf jene Mittelitaliens zu modificiren: die Thatsache nämlich der Existenz einer Bildhauerschule, die unter der besonderen Aegide des die Antike im weitesten Sinne des Wortes hegenden und pflegenden Herrschers, in ihren Gebilden Stil und Tradition der römischen Skulptur wieder aufleben ließ. Denn Bildwerke, wie die hier in Rede stehenden, werden selbst von einem Talent ersten Ranges nicht ohne die nothwendig erforderliche Prämisse einer künstlerischen Entwickelung über Nacht geschaffen. Wir haben kein Beispiel dafür, weder in der mittelalterlichen Skulpturgeschichte noch in jener der Renaissance, daß irgend ein einzelner Bildner die Kunstweise einer vergangenen Epoche in allen ihren technischen und stilistischen Eigenthümlichkeiten so treu in sich aufgenommen und in derselben dann plötzlich aus sich heraus Werke geschaffen hätte, die so sehr den Charakter jener Stilweise an sich trügen, wie die Capuanischen Büsten den der Antike. Um eine solche Erscheinung naturgemäß zu erklären, dazu bedarf es eben der Voraussetzung einer stufenweisen Entwickelung, der vorbereitenden und vorbildenden Tradition einer Schule. Und diese Annahme hat ja gerade hier,

gerade für diesen Theil Italiens, wenn nicht mehr, doch keinesfalls weniger Berechtigung als für jeden anderen. Gesteht man ja doch der Kunst Süditaliens die handwerkliche Uebung und auch das theoretische zum Vorbild- und Musternehmen der Antike ohne Bedenken zu, — das hier durch die zahlreicher als sonstwo vorhandenen Ueberreste und künstlerischen Zeugnisse einer zu höchstem Luxus entfalteten Kultur (Neapel, die Villen und Bäder an der Meeresküste ringsum) begünstigt gewesen sein mag (s. Schnaase, Bd. VII, S. 297); und wie sollte jene nun unter dem Schutze und der fördernden Gunst eines Herrschers wie Friedrich, dessen ganzes Wesen so sehr zur Antike neigte, sich nicht zu voller Blüthe haben entfalten können? Auch die Augustalen — neben dem Torso der Capuanischen Kaiserstatue die uns bisher einzig bekannten Zeugnisse für das Vorhandensein dieser antikisirenden Kunstrichtung unter Friedrich II. — gewinnen im Zusammenhange mit den Skulpturen von Capua ein wesentlich größeres Gewicht für den Beweis der Existenz jener Richtung. Wie wir in diesen die am treuesten im Stil und Geist der Antike geschaffenen Bildwerke des Mittelalters gefunden haben, so wird es uns nun ferner auch nicht mehr als Anachronismus der kunstgeschichtlichen Entwickelung, als sporadisch und unerklärlich dastehendes Wunder erscheinen, daß wir in jenen die schönsten Nachbildungen antiker Münzen, überhaupt die schönsten Erzeugnisse des Mittelalters in diesem Kunstzweige vor uns sehen.

Aber auch das noch immer schwankende Bild des großen Kaisers gewinnt dadurch für uns um einen sicheren Zug mehr. Wenn wir in ihm bisher schon den Hort jeglicher Civilisation im weitesten Sinne des Wortes verehrten, wenn wir ihn auf dem Gebiete der Wissenschaft, Literatur und Dichtkunst nicht nur als Förderer alles hohen Strebens, sondern auch selbst als hochbegabten schöpferischen Geist kannten, so tritt er uns nun auch als begeisterter Initiator einer Renaissance der Antike klarer als bisher entgegen, — einer Renaissance, die in ihren Anfängen nicht minder verheißungsvoll als jene des 15. Jahrhunderts, uns noch merkwürdiger erscheint, weil geschaffen und getragen von der genialen Individualität Eines außerordentlichen Mannes. Gerade hierin aber lag auch die Gefahr für ihre stetige Fortentwicklung. Denn mit Friedrich's Tode und mit der im Gefolge desselben über sein italisches Königreich hereinbrechenden Schreckenszeit, in der sich der Untergang der Hohenstaufen vollzieht, erlischt auch die glänzende antikisirende Kunstübung seiner Epoche und an ihre Stelle tritt die Herrschaft der Gothik, importirt und begünstigt durch den Sieger Karl von Anjou, dessen Herrschergelüste ihn dazu trieb, die Spuren der Thätigkeit seines großen Vorgängers auf allen Gebieten — insbesondere auch auf dem der Kunst — von Grund aus zu verlöschen.

Bad Königswarth, im Juni 1878.

C. von Fabriczy.



Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

IV.

Italien. — Belgien. — Die übrigen Länder Europa's. — Der Orient. — China und Japan. — Indien.



Die Ausstellung **Italiens** gewährte in ihrem geschmackvollen, durch zahlreiche Pflanzengruppen gehobenen Arrangement den glänzendsten Eindruck von allen Ländern Europa's. Man hatte sich kluger Weise fast ausschließlich auf die Luxusindustrien beschränkt, und wenn auch hier, besonders auf dem Gebiete der Bijouterie und der Quincaillerie, die wohlfeile Marktwaare sich stark in den Vordergrund drängte, so wurde andrerseits das Auge auch nicht durch die Vorführung endloser Reihen von Rohmaterialien ermüdet; wie es bei andern Staaten der Fall war. Die Ausstellung glich einem bunten Jahrmarkt, auf welchem Jeder seinen Nachbar niederzuschreien suchte. Freilich fehlte es auch nicht an noblen Ruhepunkten inmitten dieses blendenden Wirrwarrs. **Castellani** und **Salviati** halten sich noch auf der in Wien eroberten Stellung. Ersterer ist unablässig bemüht, sein Stoffgebiet oder richtiger den Kreis seiner Imitationen zu erweitern; so hat er neuerdings sein Augenmerk auf den nationalen Schmuck der italienischen Bauern gerichtet, in dem noch hie und da antike Motive nachklingen und den er, von bizarren Auswüchsen gereinigt, in veredelter Form reproducirt. Es ist oft genug darauf hingewiesen worden, daß die erstaunliche technische Fertigkeit der Italiener fast in allen Zweigen des Kunsthandwerks insofern eigentlich unsittlichen Impulsen zu verdanken ist, als sie aus der gewerbsmäßig betriebenen Fälschung von Antiquitäten erwuchs. Den Hauptgewinn bei diesem Betrug steckten die Händler in die Tasche, während die eigentlichen Fälscher sich mit einem kargen Lohne begnügen mußten. Wenn wir auf der einen Seite diesem Verfahren das technische Raffinement der italienischen Arbeiter schulden, so zeigten sich doch auch andrerseits, nachdem einmal der Schleier des Geheimnisses gefallen, üble Folgen. Die Arbeitslöhne hoben sich nicht, die netten Sächelchen, welche die Fremden zu zwei Dritttheilen aus Italien mitnahmen, wurden billiger und ihr Werth sank in Folge dessen in den Augen der Käufer; das Ende vom Liede also war, daß die Fabrikation, um einen entsprechenden Gewinn abzuwerfen, schneller und demgemäß auch unsolider betrieben werden mußte. Die Formen wurden roher und roher, und da sich auf verschiedenen Gebieten, auf dem der Glasindustrie, der Majoliken und Fayencen, auch noch die englische Konkurrenz breit machte, erlitt die italienische Industrie einen empfindlichen Rückschlag, sie, die in Wien so ungewöhnlich florirt hatte.

Der italienischen Plastik, die ebenfalls in Wien Furore machte, ist es in Paris ebenso ergangen. Auf einer Auktion, die nach Schluß der Ausstellung in Paris veranstaltet wurde, mußten die hübschen Püppchen der bekanntesten Mailänder und Florentiner Bildhauer halb verschenkt werden, nur um Abnehmer zu finden. Doch ist trotz alledem von wirklichen Rückschritten innerhalb der italienischen Industrie noch keineswegs die Rede. Salviati und Castellani sind, wie gesagt, noch die Alten, die unermüdlich Suchenden. Castellani hat in Neapel eine Schule für Emailmalerei gegründet, in welcher u. a. auch Schmucksachen mit Emaillirung nach russisch-byzantinischen Motiven und vielleicht auch nach russischen Mustern gearbeitet werden; ganz ähnliche Kreuze, Medaillons und Manschettenknöpfe findet man bei Adler in Petersburg. — Salviati hatte seine Glasmosaiken, mit denen er in Wien einen so großen Erfolg erzielt, zurückgehalten und dafür eine außerordentlich schöne Kollektion jener Krystallspiegel mit phantastischen Rahmen aus farbigen Glasblumen gebracht, gegen welche sich von streng künstlerischen Gesichtspunkten ebensoviel einwenden läßt wie gegen die hübschen Spielereien der Arbeiter von Murano, die mit dem Uebereinanderlegen farbiger Glasschichten oft ganz überraschende Effekte erzielen. Seitdem Alessandro Castellani die Leitung der ehemals Salviatischen Fabrik übernommen und Salviati daneben eine Konkurrenzwerkstatt gegründet hat, ist übrigens in die venetianische Glasindustrie wieder ein neuer Zug hineingekommen. Castellani überträgt seine Grundsätze auch auf diesen Industriezweig, indem er den alten Verfahrungsweisen so lange nachspüren läßt, bis völlig täuschende Imitationen zu Wege gebracht werden. Der Schatz von S. Marco bietet ihm Muster aus der römischen Kaiserzeit, aus den ältesten Zeiten des Christenthums, die er mit fabelhaftem Geschick kopirt hat. Es fragt sich allerdings, ob von diesem System, wenn es einmal bis zum Grunde ausgebeutet ist, ein Heil für die Weiterentwicklung der italienischen Kunstindustrie zu erwarten ist. Wohin wir auch blicken, sehen wir glänzende Spitzen, fast nirgends aber entwickelungsfähige Keime, die uns etwas für die Zukunft versprechen.

Die Spezialität der italienischen Möbelfabrikation, die Ebenholzarbeiten mit eingelegtem, garnirtem Elfenbein, steht zwar immer noch in höchstem Flor, aber sie findet bereits in der Wiener eine nahezu ebenbürtige Rivalin. Hingegen sieht die italienische Holzschnitzerei oder richtiger Holzbildhauerei noch nirgends ihres Gleichen. Hier ist in allen ornamentalen Details, die sich immer mehr von dem tektonischen Objekt emanzipiren und fast eine selbständige Bedeutung beanspruchen, das Höchste geleistet, was nach menschlichem Ermessen erreichbar ist. Das Schnitzmesser wurde von dem feinsten Verständniß für das anatomische Detail und den körperlichen Organismus bei nackten Figuren, besonders bei Putten, geführt, die an Schränken, Schreibpulten, Spiegelrahmen die Majorität bilden. Ein Prachtstück dieses Genre's, der von spielenden Genien umgebene Spiegelrahmen von Besarel in Venedig, ist den Lesern der „Zeitschrift" bereits aus einer Abbildung (S. 57 des laufenden Jahrgangs) bekannt. Wenngleich nicht zu leugnen ist, daß diese Neigung zu überreichem plastischen Schmuck oft die Gesammtwirkung des Möbels beeinträchtigt, so muß andrerseits anerkannt werden, daß die Italiener wenigstens innerhalb ihrer Ornamentik, in dem Gegensatz zwischen Flachrelief und feiner figürlicher Arbeit, eine vollendete Harmonie mit einem feinen Gefühl für das Malerische zu erreichen wissen. Die Arbeiten von Frullini in Florenz sind in dieser Hinsicht mustergültig. Auch die Intarsia wird noch immer mit großer Liebe gepflegt. Doch verführt die Jagd nach dem Interessanten und Absonderlichen hier oft zu den

ergötzlichsten Thorheiten. So sah ich z. B. einen Tisch, auf dessen sauber lackirter Platte in anmuthigem Gewirr Federn, Briefcouverts, ein Bleistift, ein Buch u. dgl. in farbigen Hölzern mit Zuhilfenahme von Metall und Elfenbein eingelegt waren. — Eine hübsche Spielerei waren Ofenschirme und Tischplatten, die in Venedig und Mailand gefertigt und mit großen farbigen Photographien dekorirt waren, welche berühmte Bauwerke des alten und neuen Italiens darstellten. Die Lichter waren sehr geschickt durch eine ungemein reizvolle Perlmutterincrustation aufgesetzt, die mit der malerischen Haltung des ganzen Bildes in vollkommener Harmonie stand.

Wenn sich auch hie und da im italienischen Kunstgewerbe eine Stagnation bemerkbar macht — und Stagnation ist heutzutage gleichbedeutend mit Rückgang, — so erfüllt uns ein Blick auf seine Entwicklungsgeschichte doch wiederum mit der sicheren Hoffnung, daß man im jungen Italien auch Mittel und Wege finden wird, die Kunstindustrie, die bis vor Kurzem wenigstens materiell noch in hoher Blüthe stand, zu verjüngen und ihr neue Lebenselemente zuzuführen.

Belgien verläßt sich nach dieser Richtung hin ganz auf Frankreich. Von hier bezieht es seine Muster, verquickt aber den französischen Esprit mit etwas vlämischem Phlegma, wodurch eine Formensprache entsteht, die immerhin ihren eigenen Charakter annimmt. Sie zeigt sich in so selbständiger Weise zunächst im Mobiliar. Die konstruktiven Formen sind schwerfälliger als die französischen, die Ornamentik tritt breitspuriger auf, mit Bronze und vergoldetem Holz wird ein großer Aufwand getrieben; was da ein Zimmer durch ein solches Mobiliar an Wohnlichkeit verliert, das gewinnt es an Charakter und kräftiger, dekorativer Wirkung. Die Belgier koncentriren sich mehr als die Franzosen auf die Traditionen einer großen Vergangenheit, auf eine Renaissance, die kaum mehr als hundert Jahre umfaßt. Das Zeitalter des Rubens liefert ihnen für gewisse Zweige des Kunsthandwerks eine unerschöpfliche Fülle von Vorbildern, und am erfreulichsten ist es dabei, daß sie bei ihren Gobelins auf jede Konkurrenz mit Oelgemälden verzichten und ihren ganzen Fleiß auf eine treue Imitation von alten Mustern des siebenzehnten Jahrhunderts verwenden, wobei der Ton und der Charakter des Gewebes als eines solchen gewahrt bleibt. Das gelungene Arrangement der belgischen Ausstellung, die das immer als vortrefflich erprobte System geschlossener Zimmereinrichtungen adoptirt hatte, trug das meiste dazu bei, den Gesammteindruck zu einem ungemein erfreulichen und imponirenden zu machen. Der Spitzentempel, über den sich im Einzelnen nichts neues sagen läßt, war ein Wunder des Ausstellungspalastes, die Bronzen, die vollständig unter französischem Einfluß stehen, präsentirten sich besser als die Pariser, und die gewaltigen Spiegel der Manufaktur von St. Marie D'Oignies, deren größester bei einem halben Zoll Dicke 14 Fuß in der Breite und 20 Fuß in der Höhe maß, fanden im ganzen Industriepalaste nicht ihres Gleichen.

Damit wäre die Uebersicht über diejenigen europäischen Länder erschöpft, die in der Kunstindustrie eine tonangebende oder doch den Weltmarkt beherrschende Stellung einnehmen. Die übrigen Länder behaupten eine solche Stellung entweder nur in einzelnen Industriezweigen oder durch die Persönlichkeit eines selbstständig wirkenden Fabrikanten. Unter ihnen steht die Schweiz durch Koncentration aller technischen Kräfte und Fähigkeiten auf drei oder vier kunstgewerbliche Zweige obenan: auf die Holzschnitzerei (Bern und Interlaken), auf emaillirte Fayencen (Bern, Genf und Heim-

berg bei Thun), eine Spezialität der Weltausstellung, die stark gekauft wurde, auf Uhren- und Schmuckfabrikation und auf die Spitzenindustrie. Die Neufchateler Uhren entbehren noch jedes Formen- oder ornamentalen Reizes. Die Genfer Fabrikanten stehen ganz unter französischem Einfluß; sie bringen vortreffliche Limousiner Emails zu Wege, produziren aber im Ganzen mehr Künsteleien und Spielereien als wirkliche Kunstwerke. Ein Genfer Juwelier hatte ein Medaillon ausgestellt, welches die Gestalt eines goldenen, mit Brillanten besetzten Käfers hatte. Auf einen Druck hoben sich die rothemaillirten Flügel, und darunter sah man eine Uhr, die nicht größer als ein deutsches Zwanzigpfennigstück war. Auch die Schweiz wirkte vornehmlich durch ein verständiges Arrangement. Jeder Industriezweig occupirte einen geschlossenen Saal mit einheitlicher, seinem Charakter angepaßter Dekoration.

Die russische Ausstellung war unter dem Einfluß der politischen Verhältnisse so lückenhaft ausgefallen, daß man sich eigentlich nur über die Gold- und Silberwaarenindustrie, über die nationale Leinenstickerei in Blau und Roth und über die Malachitarbeiten ein Urtheil bilden konnte. Für letztere ist, wenngleich der Malachit zu Broschen, Ohrgehängen und Ringen verarbeitet wird, noch immer keine künstlerische Form gefunden. Man sucht die großen Flächen besonders bei Kaminen und Schränken, durch Bronze und farbige Malereien zu beleben; aber im Ganzen wirkt das Material nur durch seine Masse. Soweit die Gold- und Silberwaarenindustrie nicht unter französischer Herrschaft steht, bewegt sie sich theils in russisch-byzantinischen Motiven, theils in einem frischen Naturalismus, der zwar häufig alle Dämme durchbricht, aber auch ebenso häufig originelle Früchte zeitigt. Adler in Petersburg und Hlebnikoff und Sohn haben ganz vorzügliche Leistungen von Emaillirungen auf Gold und Silber aufzuweisen, und Ersterer brillirt auch mit zierlichen Schmucksachen, welche Fliegen, Schmetterlinge und Blumen mit einem großen Aufwande von Perlen, Edelsteinen und farbigem Goldmosaik imitiren. — Ein goldenes Tablet in ziemlich grobem Flechtwerk, auf welchem eine silberne Serviette mit eingravirtem Leinenmuster liegt und das zur Aufnahme von Gebäck bestimmt ist, sei als Curiosum erwähnt.

Aus der Industrie der nordischen Länder verdienen nur die zierlichen Silberfiligrane Norwegens, die erfolgreich mit denen von Christesen in Kopenhagen rivalisiren und schwedische Fayencen und Porzellane, besonders die von Roerstrand erwähnt zu werden. Christesen hat seiner Fabrikation insofern eine größere Ausdehnung gegeben und ihr neues und frisches Leben zugeführt, als er sich auf die Imitation altnordischer Schmucksachen mit großem Glück gelegt hat, für deren edle und reine Formen ihm das nordische Museum in Kopenhagen aus den Gräberfunden zahlreiche Vorbilder liefert.

Der Orient, der in Wien eine so glänzende Rolle spielte, hatte dieselbe in Paris schon ausgespielt. Die Türkei war selbstverständlich gar nicht vertreten, und was die übrigen Länder ausgestellt, war, mit Ausnahme der Teppiche Persiens, kaum ein Schatten von dem, was in Wien zu sehen war. Seitdem die Pariser Quincaillerie die Fabrikation tunesischer und marokkanischer Waaren in die Hand genommen hat, ist auch das echt Importirte im Preise gesunken, weil Niemand, der nicht vollkommener Sachkenner ist, mehr die echte Waare von dem Pariser Schwindelproduct, das kaum den Transport in die Heimath verträgt, unterscheiden kann.

Japan's Industrie feierte einen so großen Triumph, daß alles Orientalische im weiteren Sinne daneben verschwand. Nichts konnte interessanter sein, als ein Ver-

gleich des japanesischen Kunstgewerbes mit dem des Nachbarlandes, welches seine Erzeugnisse in tempelartigen Glashäusern mit reich geschnitzten und grell bemalten und vergoldeten Schnabeldächern ausgestellt hatte, während Japan sich mit schmucklosen, schwarz angestrichenen Vitrinen begnügte.

Die chinesische Industrie verhält sich zur japanischen ungefähr, wie die altägyptische Skulptur zur hellenischen. Dort das unerschütterliche Festhalten an der Tradition, an dem überkommenen Kanon, hier gleichfalls die Ehrfurcht vor der Tradition, aber doch eine freie Bewegung innerhalb derselben, eine konsequente Fort- und Ausbildung innerhalb der überlieferten Prinzipien auf Grund eines emsigen, unbefangenen, an keinen Kanon gebundenen Naturstudiums. In dem pikanten Kontrast zwischen der absoluten Regellosigkeit und Ungebundenheit der tektonischen Form, des Geräths, des



Japanesische Schüssel. Grubenschmelzarbeit.

Gefäßes einerseits und dem fröhlichen, naiven Naturalismus in der Ornamentik andererseits liegt der Hauptreiz der Erzeugnisse des japanischen Kunstgewerbes. Erst in zweiter Linie kommt die hohe technische Vollendung hinzu, die namentlich in der Bronzetechnik selbst die ersten französischen Industriellen verblüfft und sie vergeblich alle ihre Verstandeskräfte anspannen ließ, um hinter die Geheimnisse der japanischen Technik, besonders hinter die wunderbare Art, mit der sie die Metalle färben, zu kommen. Der japanische Farbensinn ist schon zur Genüge gefeiert worden, so daß es ausreicht, zu konstatiren, daß er immer neue, reizvollere Kombinationen findet, die uns trotz ihrer Bizarrerie immer wieder zur Bewunderung zwingen. Es wird gesorgt, daß die berühmten Lackarbeiten nicht veralten, indem man sie immer farbiger gestaltet. Um die Wirkung des Goldes und des Silbers noch durch einen Mittelton zu erhöhen, bedient man sich außer der stark aufgetragenen Malereien noch der Perlmutterincrustation. Mit ihren Leistungen haben sich übrigens auch die Ansprüche der Japaner gesteigert. Ein Paar schwarzbraune Bronzeschaalen mit feiner Silberintarsia, die freilich eine ganze Landschaft darstellt, kostete 6500 Frcs. und eine etwa 6 Fuß hohe Bronzevase,

die mit dem wundervollsten Rankenwerk, mit fein ausgearbeiteten Blumen und Bäumen, die einen förmlichen Wald bilden, dekorirt ist, kostete 10,000 Frcs.

Mit kluger Vorsicht haben die Japaner den einen Zweig ihres Kunsthandwerkes, in welchem die Chinesen ihnen noch überlegen sind, fast ganz von der Ausstellung ausgeschlossen, die Elfenbeinschnitzerei. Auf diesem Gebiete herrscht in China noch ein reges Leben, das sich zwar mehr innerhalb der technischen Fertigkeit als in geschmackvoller und freier Formengebung äußert, aber welches die Chinesen befähigt, darin mit den Indiern zu wetteifern.

Die japanische Industrie kann, um auch diese praktische Seite mit einigen Worten zu berühren, nur insofern für die europäische lehrreich sein, als sie uns von Neuem zeigt, wie nur ein frisches, unmittelbares Naturstudium die stete Quelle neuer Formenbildung, der ständige Erwecker und Beleber des Farbensinns, das Vehikel zu einer



Tasse und Deckelgefäß von japanesischem Porzellan.

ununterbrochenen Renaissance ist. Japanische Möbel und Porzellane bis zur Täuschung zu kopiren, wie es z. B. einige holländische Firmen, wenn auch mit anerkennenswerther Fertigkeit, thun, wäre Thorheit und würde schließlich zu sicherem Ruin führen. Die geläufigste Formensprache unserer Kunstindustrie, die sogenannte Renaissance, hat ihren Kreislauf längst beendet, hat sich so gründlich ausgelebt, daß für eine neue Renaissance längst der Platz vorhanden ist. Japan zeigt uns die Wege, diesen Platz auszufüllen.

Nächst dem ostasiatischen Insellande hat Indien die hervorragendste Rolle gespielt, Dank einem zufälligen Umstande, ohne den wir nicht Gelegenheit gehabt hätten, alle Arten indischer, auf uralten Traditionen fußender Kunstübung in auserlesenen Beispielen zu lehrreichen Vergleichen beisammen zu sehen, bevor diese Zweige des Kunsthandwerkes ihrem gänzlichen Verfalle entgegen gehen. Denn eine ganze Anzahl der kostbaren Geschenke, welche dem Prinzen von Wales während seiner Reise in Indien von den Vasallenfürsten und Städten dargebracht wurden, trägt schon in bedenklichem Grade das Cachet des europäischen Geschmacks. Man möchte wünschen, daß in diesen Fällen nur Koncessionen an die Neigung und Gewohnheiten des europäischen Prinzen

gemacht worden sind. Aber am Ende wird doch der massenhafte Import englischer Dutzendwaaren, welchem der Export alter Schätze gegenüber steht, die heimische Kunstübung gefährden.

Eine ausführliche Würdigung auch nur der schönsten, alten Objekte, der herrlichen gold- und silbertauschirten Waffen, der Emailarbeiten, der Kupfer- und Zinngefäße mit eingehämmerten Gold- und Silberornamenten, der kostbaren Goldstickereien auf Sammet und feinste Gewebe würde einen besonderen Artikel beanspruchen. Ich kann umsomehr darauf verzichten, als die Leser der Zeitschrift eine sehr instruktive Schilderung der indischen Metall- und Schmuckarbeiten, welche auch in der Sammlung des Prinzen von Wales das Gros bilden, aus der Feder Jacob von Falke's im vorigen Jahrgang gelesen haben. — Jedenfalls hat diese Ausstellung und die japanische unter allen übrigen einer historisch-kritischen Betrachtung des Kunstgewerbes den meisten und wichtigsten Stoff zugeführt. **Adolf Rosenberg.**

Die Neven'sche Gemäldesammlung in Köln.



Wiederum hat die Heimat der altkölnischen Malerschule, eines Meister Wilhelm und eines Stephan Lochner, eine ihrer schönen ältern Privatgalerien eingebüßt: die besonders an Niederländern reiche Gemäldesammlung des im Oktober 1878 verstorbenen Herrn Matthias Neven ist in der dritten Märzwoche versteigert worden und die einzelnen Bilder sind, einer Reihe Perlen gleich, deren Band gelöst war, im Begriffe, sich nach allen Seiten zu zerstreuen. Seit den ersten Decennien unseres Jahrhunderts, wo die Gebrüder Boisserée es sich zur Aufgabe machten, die „beweglichen", dem Halbdunkel der Klöster, Kapellen und Kirchen entrissenen Heiligenbilder vor dem drohenden Verderben zu wahren, bis ihr Sammeleifer erwachte und das anfängliche Kunstasyl zur wohlgeordneten Galerie umgestaltete, ist die Vorliebe für Gemälde in Köln heimisch. Es gab eine Zeit, in der Professor Springer in seinem „Handbuche der Kunstgeschichte" auf die Galerien der Herren Weyer, Ruhl und Neven hinwies, in welcher der „Deutsche Bildersaal" einzelne Gemälde aus diesen reichen Schätzen hervorhob und Unger im „Deutschen Kunstblatte" die Sammlung Weyer besprach, in der endlich kein Werk über Memling ohne die Aufzählung der Kölner Privatsammlungen vollständig war, — aber das Alles sind tempi passati. Mit den sechziger Jahren fing der Tod an, unter den alternden Besitzern seine Ernte zu halten und eine Auktion folgte bald der andern. 1862 begann die Zerstreuung mit der besonders an Werken der altkölnischen Schule reichen Galerie Weyer, deren Bestandtheile seinen Namen in die Welt trugen und behielten; ein kleiner Bruchtheil des Besten blieb in Köln selbst. Der Gutsbesitzer Clave von Boichaben kaufte Meister Wilhelm's berühmte „Heilige Veronica mit dem Schweißtuche", der Banquier Karl Stein den „Heiligen Petrus" Hubert van Eyck's, ein Wunderwerk in der feinen Ausführung der Juwelen wie des landschaftlichen Hintergrundes, die Londoner Nationalgalerie Hans Memling's „Madonna mit dem Kinde, dem Donator und dem heiligen Georg". Der Sammler Ruhl wählte für seine Galerie ein „Holländisches Familienbild" von Quirin Brekelenkamp, das „Tischgebet" und eine rothgekleidete „Sibylle" von Abraham Janssens. Rubens' einst im Besitze der Familie Jabach befindliche „Madonna mit dem Christusknaben" ward für das Kölner Museum erworben, Aart van der Neer's „Kanal bei Mondenschein" und ein „Kinderporträt" von Geldorp Gortzius ging in die Neven'sche Galerie, eine von Weyer Rembrandt zugeschriebene „Wahrsagerin" an Herrn Suermondt über, von dem Herr Neven sie später als Arbeit von Victors kaufte.

In demselben Jahre kam die ebenso berühmte Lyversberg'sche Sammlung unter den Hammer. Das Kölner Museum erwarb aus derselben direkt den „Altar vom heiligen Kreuz", 1864 die sogenannte „Lyversberg'sche Passion", und erhielt 1868 durch Vermächtniß des Banquiers Karl Stein das dritte dazu gehörige Bild, den „St. Thomasaltar" zum Geschenke. Die schöne Grisailleskizze zu Rubens' „Heiliger Familie" in Turin kam an Herrn Oppenheim in Frankfurt a. M., dessen Kunstfreunde niemals verfehlten, sich bei den Kölner Auktionen einzufinden und selten mit leeren Händen heimkehrten.

Die Auktionen Essingh 1865 und Engels 1867 waren die nächsten. Auch von diesen fand manches gute Bild eine neue Heimat in den andern Sammlungen der Stadt. Einzelne ältere Gemälde mußten sich freilich bei genauerer Prüfung einen Namenswechsel gefallen lassen; die von Herrn Engels Hans Memling zugeschriebene „Madonna mit dem Kinde", welches eine Weintraube hält, ward von Herrn Neven der Margaretha van Eyck zugewiesen.

Im Frühjahr 1876 sollte eine weitere hervorragende Sammlung aufgelöst werden. Es war die Ruhl'sche, deren Ruf sich dem der Weyer'schen und dem der Lyversberg'schen würdig zur Seite stellen konnte, umsomehr, da es bekannt war, daß dieser durchaus zuverlässige Kunstfreund nur tadellos konservirte Sachen anzukaufen pflegte. Drei kleine in einem Rahmen vereinte Memling's: der „Heilige Hieronymus", der „Heilige Gregorius" und der „Heilige Michael", und ein „Heiliger Christoph" aus der Galerie König Wilhelm's II. von Holland hatten ihren Platz in der Kunstgeschichte, aber die Palme gebührte der „Verehrung Mariä" Meister Wilhelm's von Köln, welche nach hartem Strauße von Herrn Felix in Leipzig für 9030 Mark errungen ward. Dieses in seiner Art einzige, unbestritten authentische Bild hat während Jahrhunderten den Altar der jetzt zerstörten Johanniskapelle zu Köln geschmückt, bis die Revolutionsstürme es zu einem Trödler nach Frankfurt a. M. verschlugen, bei dem Herr Ruhl es entdeckte, erkannte und für den Spottpreis von dreißig Thalern voll stolzer Befriedigung seiner Galerie einverleibte. Viele seiner Niederländer nahmen bald bei Smith im „Catalogue raisonné", bald bei Charles Blanc in den „Trésors de la curiosité", bald bei Burger in den „Musées de la Hollande", oder dem „Annuaire des Artistes" Ehrenstellen ein, fast Alle entstammten aufgelösten Sammlungen von gutem Klange. Salomon Konink's „Jesus treibt die Verkäufer aus dem Tempel", — jetzt im Kölner Museum, — eine „Holländische Winterlandschaft" Aart van der Neer's, zwei Genrebilder von Teniers dem Jüngeren, „Holländisches Interieur" und die „Spinnerin", eine „Marine" Willem van de Velde's und eine von Jan Wynants und Jan Lingelbach gemeinsam geschaffene „Rückkehr von der Jagd" gehörten zu den Prachtstücken. Auch die mittelalterlichen Kleinkünste waren durch Elfenbein- und Buxbaum-, Gold- und Silberarbeiten gut vertreten. Das Unicum einer reich-ornamentirten Fibula kam für 6165 Mark an Herrn von Rothschild nach Paris, denselben, welcher 1877 die berühmte Gemäldegalerie van Loon in Amsterdam en bloc an sich brachte, um sie dann leider zum Theil wieder zu veräußern.

Die kunsthistorische Ausstellung des Sommers 1876 vereinte noch einmal die Rudera der zersplitterten ältern Sammlungen in ihrer Eigenschaft als Bestandtheile jüngerer in der Bildung begriffener Genossen. Sowohl Meister Wilhelm's „Verehrung Mariä", als auch seine „Heilige Veronica mit dem Schweißtuche", hatten sich neben Hubert van Eyck's „Heiligem Petrus" und Jan van Eyck's „Christus als Salvator Mundi" eingefunden. Die Neven'sche Galerie hatte vorzüglich ihren Beitrag an Niederländern gestellt; sie sollte zum letzten Male unter dem Namen dieses kunstsinnigen Besitzers vor die Oeffentlichkeit treten, denn derselbe starb schon am 8. Oktober 1878.

Während mehr als eines halben Menschenlebens hatte Herr Neven seiner Neigung huldigen können, und der Kaufmann hatte dem Sammler helfend zur Seite gestanden. Geschäftsreisen nach Belgien und Holland hatten ihm bei seinen Erwerbungen wesentlichen Vorschub geleistet. Als das Alter kam und er als Wittwer sein großes Haus allein bewohnte, begann er nach und nach seinen Gemälden nicht nur das ganze Erdgeschoß, soweit es nicht vom Geschäft in Anspruch genommen war, sondern auch die obere Etage einzuräumen, wo ein Saal mit Fenstern nach beiden Seiten die Hauptstücke umfaßte. Dazwischen gruppirten sich alte

Luxusmöbel, Renaissance, Louis XIV., Louis XV. und Louis XVI., große Tische mit eingelegten Platten und geschweiften Füßen, weitbauchige Kommoden mit Messingbeschlägen und alterthümliche hochlehnige Sessel; tiefe Schränke enthielten Hunderte von jenen niedlichen Schäferscenen à la Watteau in Porzellan und Biscuit, welche einst der Stolz der Manufakturen von Berlin, Höchst und Frankenthal, Fürstenberg, Cronenburg und Brüssel waren, auch vieux Sèvres, vieux Berlin und einige Prachtvasen befanden sich darunter.

Die Galerie umfaßte etwa 250 Gemälde von den besten Meistern der altdeutschen, besonders aber der vlämischen und der holländischen Schule, welche theilweise zu deren hervorragendsten und originellsten, von Smith in seinem „Catalogue raisonné" angeführten Werken zählten. Der Geldwerth derselben belief sich, wie der Erfolg der Auktion bewies, auf die stattliche Summe von 300,000 Mark. Mehrere mittelmäßige und zweifelhafte Bilder erzielten hohe Preise, Anderes dagegen von hohem Werth ging verhältnißmäßig billig weg. Der Katalog ließ in kritischer Hinsicht viel zu wünschen übrig. Wir müssen uns auf die Hervorhebung des Besten beschränken. Unter den alten Werken befand sich die schon genannte, Margaretha van Eyck zugewiesene „Madonna mit dem Kinde", eine zweite überaus anmuthige „Jungfrau mit dem Kinde" von Mabuse und die von Professor Springer angeführte „Madonna mit den Aposteln" von Israel van Meckenen, sowie die „Madonna mit dem Distelfink" von einem unbekannten Nürnberger Meister aus der fürstlich Wallersteinschen Sammlung. Im großen Saale bedeckten fünf Gemälde von kolossalen Dimensionen die ganze obere Hälfte der langen Wand. Eine riesige, von Smith IV, 406 angeführte „Marine" Ludolf Bakhuizen's, deren Stammbaum bis 1771, in die Sammlung Braamcamp zu verfolgen ist, hing zwischen zwei nicht minder stattlichen Genossen, dem „Jungen Jäger" von Jan Baptist Weenix und der „Vorbereitung zum Spazierritte" von Gonzales Coques. Zu einer andern, mehr genreartigen Schöpfung des Gonzales Coques, dem „Schuhmacher", hat vielleicht ein heute vergessener Roman Veranlassung gegeben; denn sowohl der auf den Knieen liegende, durchaus nicht handwerksmäßig aussehende Schuhmacher als auch die junge Dame ohne Pantoffel im Vordergrunde sehen wunderbar befangen aus, und das Hündchen scheint in dem fremden Eindringling erstaunt einen alten Bekannten zu wittern; auch von den vier Personen des Hintergrundes läßt einer der Kavaliere den Blick forschend auf dem jungen Mädchen ruhen. Das Bild ward um 2000 Mark zugeschlagen. Jan Weenix war durch ein mit seinem Namen und dem Datum 1712 bezeichnetes „Stillleben" vertreten, todtes Geflügel, dessen hervorragendstes, ein an einem Fuße aufgehängtes Haselhuhn, in der Wiedergabe des Gefieders an Rembrandt's „Knabe mit der Rohrdommel" in der Dresdener Galerie erinnert; dieses Bild ging erst zu 2350 Mark weg. Ein zweiter zu 2000 Mark verkaufter, 1686 gezeichneter Jan Weenix bildete ein Pendant zu dem „Jungen Jäger" seines Oheims; es zeigt einen Rheder, welchem der von einem gefleckten Wachtelhunde heftig angebellte Diener einen Brief überreicht, während ein auf der Steinbrüstung kauerndes Aeffchen sich eine glutrothe Granate trefflich munden läßt; zur Rechten blickt man auf den belebten Hafendamm und das Meer.

Von Franz Hals, dem fröhlichen Gatten der derben Lisbeth, waren Herrn Neven zwei besonders glückliche Acquisitionen gelungen: eine in der feinsten Manier des Haarlemer Meisters ausgeführte „Musicirende Gesellschaft" und eine Variation des bekannten, mit derben Pinselstrichen kühn und fest gemalten „Lachenden Knaben"; auf Beiden steht das Monogramm Franz Hals' des Aeltern. Die Katze ist die einzige Schwäche des erstgenannten Bildes, dessen überraschend schöne Konservirung es bis zu 12000 Mark emportrieb. Der „Lachende Knabe", ein echt holländischer Straßenjunge, mag sein Pfeifchen, den Gegenstand seines Entzückens, eben erst in der Kirmeßbude erstanden haben, er strahlt vor Wonne. Da der alte Herr das kleine ovale, auf Holz gemalte Bildchen besonders hoch hielt und ihm einen Platz in seinem Speisesaale angewiesen hatte, würde der Preis von 5000 Mark, um den es wegging, ihn gewiß mit innerer Befriedigung erfüllt haben. Die Freiherrlich Oppenheim'sche Galerie in Köln umfaßt zwei weitere „Lacher" von Franz Hals, Pendants. Eine „Fröhliche Versammlung", F. Hals 1653 gezeichnet, und ein Konzert von demselben, erreichten mit Recht nicht die gleiche Höhe.



Jan Steen's geschätzten Namen finden wir auf nicht weniger als drei Bildern, von denen jedes einzelne in anderer Weise fesselt. „Stratonice und Antiochus" nennt der Verkaufskatalog das größte darunter, „Adonia und Tamar" nannte es der alte Besitzer selbst, er hatte es wohl unter diesem Titel erworben. Das „Wohlgepflegte Kind" ist ein humoristisch gelungenes Werk Steen's: drei häßliche, doch vor Vergnügen strahlende Kinder sind ganz in die Pflege des Kätzchens versenkt, das sich vergeblich gegen die plötzlich erwachte Zärtlichkeit sträubt. Das köstliche Bild läßt sich im Haag bis zum Jahre 1743 zurückverfolgen und gehörte zuletzt der 1861 aufgelösten Sammlung Huthwalker an; Smith erwähnt es Band IV, 68. Der dritte Jan Steen, ein „Interieur", stellt den Meister selbst in nachlässiger Haltung dar, der hinter ihm stehende Diener füllt ihm eben das bereitwillig hingehaltene Glas, die im Vordergrunde sitzende, in zart gelbliche und zart rosa Seide gekleidete Margaretha van Goyen, eine anmuthige Frauengestalt, spielt ihm etwas auf der Mandoline vor. „Stratonice und Seleucus" ward, vielbegehrt, erst zu 9900, das „Wohlgepflegte Kind" zu 3950 und das „Interieur" zu 5600 Mark zugeschlagen.

Isaak van Ostade, der dritte Humorist im Saale, war durch eine große „Dorfkirmeß", eins der Hauptstücke der Sammlung, glänzend vertreten. Es war dasselbe oft behandelte Thema weder in neuer Weise, noch von einem andern Standpunkte als gewöhnlich aufgefaßt, nur trug die gute Erhaltung und der schöne lichte Ton, welcher die siebzig, auf einem Spielraume von 81 cm. Breite bei 52 cm. Höhe vereinten Gestalten klar und deutlich erkennen ließ, wesentlich zu dem erzielten Preise, 14550 Mark, bei. Ein zweiter Ostade von 1640, „Halt vor der Herberge" ging zu 2000, ein „Bänkelsänger" aus der ehemaligen Koucheleff-Besborodko'schen Sammlung zu 2350 Mark weg. Adrian van Ostade's „Bouffée de tabac", eine sich gegen den rohen Scherz ihres Mannes, der ihr den Qualm seiner Pfeife in's Gesicht zu blasen droht, vertheidigende Dorfschöne, erreichte 2000 Mark. Von David Teniers dem Jüngern, einem besondern Lieblinge des verstorbenen Besitzers, fanden sich ein „Dorffest zu Ehren der Maikönigin" und zwei „Wirthshausscenen" vor; sie wurden mit 7900, 2000 und 1850 Mark bezahlt.

Wahrhaft erquicklich wirkten nach dem Verkehre mit diesen derben Trinkern und Rauchern zwei allerliebste zusammengehörige Konversationsstücke aus der besten Zeit Brekelenkamp's. Die beiden Idylle bildeten Glanzpunkte der 1851 aufgelösten von Saceghem'schen Galerie in Brüssel, erhoben sich aber nicht über 2100 Mark pro Stück. Ein „Dreikönigsfest" Dietrich's fand einen Bewerber für 1950 Mark.

Unter den Architekturstücken überragten zwei Arbeiten Neefs des Aeltern und Neefs des Jüngern alle Genossen; sie stellten Beide „das Innere eines Domes" dar und wurden mit 3000 und mit 2400 Mark bezahlt. Vielbegehrte Perlen gab es auch unter den Landschaften. Der zarte und doch kräftige Baumschlag einer mit den Initialen Aart van der Neer's versehenen „Umgebung von Haarlem" bei Abendbeleuchtung im Frühjahr war mit 11750 Mark kaum auf seinen vollen Werth geschätzt. Eine von A. Pynacker 1670 geschaffene, duftüberhauchte, von Nicolaus Berghem mit Heerden belebte „Berglandschaft" blieb auf 3600 Mark stehen, eine „Landschaft mit Thierstaffage" von Cornelis Huysmans sogar auf 2000. Ein jetzt Salomon Ruysdael zugeschriebenes Bild: „Zugefrorener Kanal mit Schlittschuhläufern", welches der verstorbene Besitzer auf der historischen Ausstellung 1876 als Albert Cuyp angegeben hatte, zeigt den stumpfen Thurm von Leeuwarden als Mittelpunkt des Städtchens am Ufer. Und nun zum Porträt! Zeit und Raum drängen gebieterisch, obgleich noch so manches Bild der Beachtung würdig wäre. Da lockt zunächst ein Frauenbildniß von wunderbarer Anmuth, ein Werk des genialen Karl Fabritius. Ein duftiger Schleier umhüllt das jugendliche Haupt und dämpft das helle Roth des Phantasiegewandes, denn der Schäferstab ist wohl nur eine Laune für die Besitzerin der kostbaren Perlen an Ohr und Nacken. Selbst ohne die Seltenheit von Fabritius' Schöpfungen hätte der Preis von 4200 Mark für das harmonisch schöne Porträt wohl kaum befremdet; schade, daß man nicht weiß, wen es darstellt. Das Bild eines „jungen Edelmanns" von ernstem, prosaischem Ausdrucke der Züge, der als Arbeit Thomas de Keyser's zu 2900 Mark wegging, hätte uns

weit weniger zugesagt. In dem Porträt eines „holländischen Edelmannes“ von Willem van Mieris erkannten wir mit Erstaunen das „Porträt des Admirals Wassenaer, sein Testament schreibend“ von Pieter van Slingelandt, wie Herr Neven dieses 50 cm. hohe, 41 cm. breite Bildchen auf Holz nannte. Es stellt einen blonden behäbigen Herrn von angenehmer Gesichtsbildung und aristokratischer Haltung dar; ein vorn offener rothseidener Schlafrock umhüllt die vor der Zeit zur Fülle neigende Gestalt, dem vollen Kinne dient ein täuschend wiedergegebenes Spitzenjabot zur Folie; er scheint in Nachdenken versunken zu sein und stützt den rechten Arm auf den mit Pergamentrollen und Aktenstücken bedeckten Tisch. Als Slingelandt kam das Bild in die Sammlung, als Willem van Mieris geht es wieder in die Welt hinaus; wer weiß, unter welchem Namen wir ihm dereinst in einer dritten Sammlung begegnen werden. Gleichviel, es ist ein Meisterwerk der Kleinmalerei, das seine 2050 Mark reichlich werth war. Das mit dem Jugendmonogramm Rembrandt's und der Jahreszahl 1632 (?) bezeichnete Bildchen einer älteren Dame wurde um 3300 Mark von Herrn B. Suermondt in Aachen erworben. Daß historisch interessante Persönlichkeiten im Alltagsleben herzlich langweilig dreinschauen können, bewies der Hinblick auf Terburg's Porträt in ganzer Figur von Hugo Grotius und seiner Gemahlin; der Mann hat das Monogramm des Meisters mitbekommen, bei dem Bilde der Frau fehlt es; das Ehepaar ward ungetrennt für 2950 Mark fortgegeben. Ein „Familienporträt“ von Terburg, die Eltern mit drei Kindern, folgte zu 2710 Mark. Die italienische und die französische Schule ergänzte die Niederländer durch zwei reizende Kinderbilder: eine gute alte Kopie nach Tizian's Töchterchen nach R. Strozzi und ein Original von Greuze. Das herzige lebenathmende Kindergesichtchen mit den blauen Augen und den blonden Löckchen von Greuze besaß sein Adelsdiplom in Smith, Band VIII; es entstammte der 1795 zerstreuten Sammlung Duclos Duffrenoy, der neue glückliche Besitzer bezahlte es mit 3900 Mark.

Wien, Nizza und Paris hatten das Hauptkontingent der Käufer für die Gemälde gestellt. Die Porzellanfiguren machten sich die Kölner Sammler mit Lebhaftigkeit streitig, sie feuerten sich gegenseitig so sehr an, daß einzelne jener zierlichen, täglich seltener werdenden Gruppen à la Watteau auf 500 bis 600 Mark stiegen. Die großen Sèvresvasen und eine reiche bronzene Kamingarnitur Louis XIV. wurden von der Familie des Erblassers zurückgekauft.

H. B.

Kunstliteratur.

Hans Holbein par Paul Mantz. Dessins et Gravures sous la direction de Edouard Lièvre. Paris, A. Quantin, 1879. Fol. 201 pp.

Holbein's berühmte Illustrationswerke, die Bilder des Alten Testaments und die Todesbilder, erschienen bekanntlich einst nicht in seiner Heimath, sondern in Frankreich, in Lyon, und in zahlreichen Auflagen mit lateinischem, französischem, englischem, italienischem, spanischem, niemals aber mit deutschem Texte. Daran fühlt man sich erinnert, wenn man den reich illustrirten, seiner prächtigen Ausstattung wegen auch in dieser Zeitschrift bereits wiederholt mit Auszeichnung erwähnten Folioband von Herrn Paul Mantz über Holbein aufschlägt. Ein solches Prachtwerk über einen unserer großen deutschen Meister kann nur in Frankreich erscheinen. Dennoch wird in Deutschland an illustrirter Literatur nicht weniger als in Frankreich consumirt, aber das ist immer die Waare von heute und gestern, und zwar nicht bloß die deutsche, auch die anderer Länder, wenn sie nur recht „modern“ ist, wie Doré. Die Kreise, welche das Alte und Echte verlangen, welche Dürer und Holbein auf ihrem Tische haben wollen, findet man in Paris, aber kaum bei uns.

Die zahlreichen großen und trefflichen Radirungen des Buches geben fast ausschließlich Bilder und Zeichnungen des Baseler Museums wieder, unter letzteren die ganzen Folgen der

Passion und der Frauentrachten. Gearbeitet wurde nach den Braun'schen Photographien; selbst das Porträt des Erasmus, das nach der Unterschrift das Bild im Louvre wäre, ist nicht nach diesem, sondern nach der Photographie des Baseler Exemplares radirt, wie die Schrift und der andere Hintergrund zeigen. Unter den Holzschnitten ist zwar nichts bisher Unpublicirtes, aber wir finden die vollständigen Serien der Zeichnungen zum Lobe der Narrheit, des Todesalphabetes, der Todesbilder, der Bilder zum Alten Testament. Die Reihenfolge hätte bei den Illustrationen zum Encomium Moriae, wie bei den Todesbildern, nicht so willkürlich zu sein brauchen, und die vier Einleitungsbilder der letzteren hätten nicht vor die Bilder zum Alten Testamente gestellt werden sollen. In vielen anderen Fällen aber, namentlich bei Reproduktion von Bücherholzschnitten, rührt das, was hier „nach Holbein" gegeben ist, nicht von ihm her. Holzschnitte von Urs Graf, von Meister J. F., wie das Bacchanal, von Ambrosius Holbein, wie der Buchtitel mit dem Hofleben und das Signet Froben's, sind aufgenommen. Von den oberen Randleisten und den culs-de-lampe ist sehr wenig, von den Initialen der einzelnen Kapitel keine einzige wirklich von Holbein; die Mehrzahl derselben ist einem Alphabete mit vorwiegend antiken Gegenständen von einem unbekannten Baseler Zeichner entnommen (vgl. Woltmann II, S. 215). Aus Holbein's eigenen Erfindungen hätte sich eine weit schönere Auswahl treffen lassen. Aber der Herausgeber, dessen Kenntnisse vom Baseler Holzschnitt lediglich auf Ambroise Firmin Didot's „Essai sur l'histoire de la peinture sur bois" geschöpft sind, während sogar Passavant's Peintre-graveur ihm unbekannt geblieben zu sein scheint, weiß nichts von den Ergebnissen der neueren deutschen Forschung, die Holbein von seinen Baseler Zeitgenossen unterscheiden gelernt hat.

Zu erwähnen bleibt noch, daß mehrere Holzschnitte und Cliché's aus meinem Buche „Holbein und seine Zeit" sind: die Baseler Orgelthüren, das Wappen mit den Landsknechten in Berlin und die Dolchscheide in Bernburg („musée de Bâle" lautet in diesen zwei Fällen irrthümlich die Unterschrift), der Karton mit Heinrich VIII. und seinem Vater, der Entwurf zu einer Uhr, endlich ein männliches Bildniß, Zeichnung in Berlin, früher in der Sammlung Suermondt, von mir zuerst in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. IX publicirt, und da, so wie in meinem Holbein, in einem zarten grauen Ton gedruckt, wie ihn der schöne Holzschnitt von Paar verlangt, der in dem allzuschwarzen Druck bei Mantz sehr verloren hat. Eine Quellenangabe hat Herr Mantz bei diesen Abbildungen nicht für nöthig gehalten; bei der zuletzt genannten Zeichnung sagt er vielmehr ausdrücklich: „nous reproduisons ce dessin", während er in einem andern Falle die Bemerkung: „tiré de l'Art pour tous" nicht vergessen hat.

In den Abbildungen liegt jedoch der einzige Werth des Buches; der Text ist ohne Werth. In keinem Punkte bietet er etwas Neues oder bereichert er unsere Kenntniß von Holbein, ja er erfüllt nicht einmal die Aufgabe, auf Grund der bisherigen Literatur den Franzosen, denen Bücher in anderer Sprache fremd bleiben, von Holbein's Leben und Schaffen ein korrektes Bild zu gewähren. Der Hauptgrund ist, daß Herr Paul Mantz selber zwar Englisch, aber nicht Deutsch kann. Mr. Wornum's Buch über Holbein hat er benutzt; er folgt demselben nur viel zu sehr; daß von meinem Buche eine englische Uebersetzung, allerdings noch nicht in Gestalt der zweiten Auflage, vorhanden ist, scheint ihm dagegen unbekannt geblieben zu sein. So ehrenvoll er daher auch mein Buch in der Einleitung erwähnt, so wenig kennt er es. Er hat es in der Hand gehabt, aber es blieb ihm unzugänglich, und die Resultate desselben kennt er nur mittelbar aus Wornum, ferner aus einem ausführlichen Berichte von Eugène Müntz in der Gazette des beaux-arts von 1869, endlich offenbar aus den Privatmittheilungen eines Deutsch verstehenden Freundes, der ihm eine kurze Uebersicht über das neue Material, das seit 1869 zu Tage getreten ist, vermittelt hat. Wahrscheinlich war dieser Freund ebenfalls Herr E. Müntz, da, nach Angabe in dem Artikel über die Augsburger Galerie in Band XVI der Gazette, Herr Mantz demselben Auszüge aus den neueren Forschungen über Holbein den Vater verdankte.

Kein Wunder, daß er bei so mangelhafter Ausrüstung zu dieser Arbeit zahlreiche Irrthümer, die seither längst widerlegt und berichtigt worden sind, wiederholt und dieselben durch

neue schiefe und irrige Behauptungen vermehrt. Durch die Unkenntniß des Deutschen, mit der natürlich die des Holländischen zusammenhängt, fehlte ihm zugleich die Fähigkeit, die wichtigsten Urkunden selbst zu verstehen, und die älteren Quellenschriften, van Mander und Sandrart, lesen zu können. An Stellen, wo diese hingehören, citirt er dann meist so späte Gewährsmänner, wie Baldinucci, de Piles, Descamps.

Für den ganz kurz gehaltenen Abschnitt über Hans Holbein den Aelteren war der Verfasser durch den ihm mitgetheilten Auszug richtig über das heute bekannte Material orientirt worden, auch darüber, daß, seit Entlarvung der Eigner'schen Fälschungen, Holbein dem Vater die früher für Jugendarbeiten des Sohnes gehaltenen Bilder zuzuschreiben seien. Nur das Porträt von 1513 beim Grafen Lanckoronski erwähnt Mantz, dessen Gewährsmann über dieses geschwiegen haben muß, noch, mit Berufung auf Wornum, als Arbeit Hans Holbein's des Jüngern, aber mit der Bemerkung, es sei zweifelhaft, in meiner zweiten Auflage werde es nicht im Verzeichniß der Werke erwähnt, auch sei das Datum ein unwahrscheinliches. Aber gerade dieses Datum hätte ihn veranlassen sollen, in meinem Buche unter Hans Holbein dem Aelteren nachzuschlagen, resp. nachschlagen zu lassen.

Unwesentlich ist, daß Herr Paul Mantz das längst zurückgewiesene Märchen wiederholt, die junge Frau bei der Predigt des Apostels auf der Paulus-Basilika in Augsburg stelle die Stifterin Veronika Welser dar, während sie vielmehr, nach Inschrift, die heilige Thekla ist. Bei dem Sebastiansaltar nimmt er die Vollendung im Jahre 1517 und die Bestellung für das Augsburger Katharinenkloster als gesichert an, indem er noch immer von den durch Eigner gefälschten Annalen dieses Klosters Gebrauch macht, während ich nach Auffindung der echten Annalen dargethan, daß dieser Altar überhaupt nicht in ihnen vorkommt. Ganz unzutreffend ist die Behauptung, daß in der Behandlung das Mittelbild und die Flügel abweichen; und wenn daraufhin in letzteren die Hand des jüngeren Holbein vermuthet wird, so ist zu bemerken, daß selbstverständlich der Vater seine Söhne als Gehilfen verwendet hat, daß aber die Versuche, die Hand eines von ihnen in Schöpfungen des Vaters zu konstatiren, ohne sichere Grundlage bleiben und daher zu ebenso müßigen Hypothesen führen, wie die Versuche, der Hand des jungen Raffael in Bildern seines Meisters Pietro Perugino nachzuspüren, auch abgesehen davon, daß 1515, als dies Werk entstand, der jüngere Hans Holbein bereits in Basel thätig war. Dem Verfasser war freilich dieses Datum noch unbekannt geblieben, das für eine Titelbordüre in Holzschnitt (Woltmann, Nr. 134), für die Tischplatte in Zürich und für die Randzeichnungen zum Lobe der Narrheit festgestellt worden ist. Somit kommt auch Herr Paul Mantz auf letztere erst zu sprechen, nachdem er Holbein bis nach 1523 verfolgt hat, und auch sonst gruppirt er das künstlerische Material, das er chronologisch behandeln will, nicht sachgemäß, versetzt zum Beispiel in die Jahre zwischen 1528 und 1532, nach Holbein's erste Rückkehr von England, nicht bloß das Haus zum Tanz und die Orgelflügel, deren Entstehung damals wegen der kirchlichen Zustände gar nicht mehr möglich ist, sondern auch zahlreiche Entwürfe zu Glasbildern mit Heiligenfiguren, von denen das Gleiche gilt, und die außerdem bei ihrer Derbheit des Stils und ihren gedrungenen Proportionen augenscheinlich zu Holbein's frühesten Arbeiten gehören.

Die ärgste Blöße gibt sich Herr Paul Mantz in seinem Urtheil über die gemalte Passion in Basel, indem er „cette triste peinture“ als „pastiche maladroit“ verwirft. Verleitet wurde er dazu durch Wornum, der aber, wie einst vor ihm Rumohr, wenigstens das Werk noch dem älteren Holbein lassen wollte. Wornum's Mißgriff erklärt sich aus dem Mangel an eingehendem Studium des Baseler Museums, mit dem er in einem einzigen Besuche von wenigen Stunden fertig geworden war. Für Herrn Paul Mantz wäre auch ein solcher Grund keine Entschuldigung mehr, da jetzt die Braun'schen Photographien des Werkes vorhanden sind. Dieses verlangt allerdings, daß man sich sorgfältig mit ihm beschäftigt; es gewinnt nicht gleich auf den ersten Blick, weil man sich erst in seine auf einen dunklen Kirchenraum mit Glasmalereien berechnete Farbenhaltung finden muß; Herrn Mantz gelang das nicht, und so erklärte er das vorzüglich erhaltene Bild für „ungeschickt modernisirt oder ganz überarbeitet“. Wer dasselbe wirklich studirt, findet es immer interessanter, weil es klarer als irgend ein

anderes zeigt, wie Holbein sich aus dem traditionellen Stil herausarbeitet, Einflüsse, wie diejenigen Mantegna's aufnimmt, aber sie zugleich völlig in seinen eigenen Stil überträgt und in der Lichtwirkung die kühnsten Experimente macht.

Da Herr Mantz die umfangreiche neuere Literatur über die beiden Exemplare der Meyer'schen Madonna nicht lesen konnte, ist es erklärlich, daß er nicht zu dem Schlusse gekommen, der seit 1871 für alle wissenschaftlich Prüfenden und Urtheilenden unabweislich geworden, sondern das Dresdener Bild immer noch als eine Wiederholung durch Holbein selbst gelten lassen will.

Seine Unwissenheit über die Dinge, die er behandelt, verräth Herr Mantz bei Gelegenheit der Bildnisse des Erasmus. Das Wenigste ist noch, daß er einzelne Daten nicht weiß, wie die von Herman Grimm nachgewiesene Thatsache, daß More's Antwort, die auf den angekündigten Besuch Holbein's Bezug hat, schon aus dem December 1524 (nicht 1525) herrührt, daß ferner das gesicherte Entstehungsjahr der Profilbildnisse des Erasmus im Louvre und in Basel 1523 ist (nicht 1524), der auf letzterem sichtbaren Schrift zufolge. Das mit dem gleichen Jahre und mit Holbein's Namen bezeichnete Porträt in Longford Castle will er auf Wornum's Autorität hin Holbein absprechen und für das 1517 von Quintin Metsys gemalte Bildniß erklären. Meine Untersuchungen über die Erasmusbilder von Quintin Metsys und Holbein sind ihm auch jetzt noch unbekannt, obwohl im Jahre 1878 Herr Henry Hymans in Brüssel über deren Ergebnisse in französischer Sprache referirt hat. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie). Das Porträt von Metsys ist zwar nicht im Original, wohl aber in einer Kopie zu Hampton Court nachweisbar, deren Seitenstück, das Bildniß des Petrus Aegidius, fälschlich als Erasmus von Holbein in der Galerie zu Antwerpen hängt, während das Original dieses Aegidius sich mit dem Holbein'schen Erasmus in Longford Castle zusammengefunden hat. Herr Mantz, der keine Ahnung davon hat, wie es wirklich mit dem angeblichen Erasmus in Antwerpen steht, gibt sich nun Mühe, mit demselben fertig zu werden und kommt zu dem Schluß, daß er ein unvollendeter Holbein sei. Die späteren Erasmusbilder, die Originale von Holbein sind, das kleinere Rundbild in Basel, dann die Bilder mit dem offenen Buche in Turin und in Parma, letzteres 1530 bezeichnet, sowie die in dieser Zeitschrift (1874 B., Sp. 537 ff.) publicirten interessanten Briefe des Goelenius in Löwen von 1531, aus denen hervorgeht, daß damals Erasmus in der That dem Maler nochmals gesessen, kennt Herr Mantz nicht.

Zu den historischen Mißgriffen des Verfassers gehört auch, daß er Holbein's Frau Elsbeth, verwittwete Schmid, mit einer Frau Elsbeth, Gattin des Malers Michel Schuman, identificirt, die am 1. August 1520 mit ihrem Gatten Holbein wegen einer Schuld verklagt hat. War es denn undenkbar, daß damals in Basel zwei verschiedene Frauen den Taufnamen Elsbeth führten? Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die Annahme nicht bloß unbegründet, sondern sogar nachweislich falsch ist. Schmid war nicht der Mädchenname der Frau Holbein, sondern, da ihr Sohn erster Ehe Franz Schmid hieß, der Name ihres früheren Gatten, der also nicht Schuman geheißen haben kann. Auf dem Bildnisse der Frau mit den Kindern in Basel, erklärte Wornum, der aus Mißverständniß des Ausdrucks „Weib und Kind" in dem Rathschreiben von 1532 Holbein durchaus nur Ein Kind zugestehen mochte, den Knaben für den Stiefsohn Franz Schmid, während er den damals schon ermittelten Sohn Philipp Holbein in dem jüngeren Kinde, das sichtlich ein Mädchen ist, sehen wollte. Herr Mantz macht diese Irrthümer nach, obwohl jetzt durch die Forschungen von E. His konstatirt ist, daß Holbein vier Kinder hatte, und daß der Knabe Philipp, das Mädchen die älteste Tochter Katharina ist, die sich schon 1545 verheirathete und also Ende 1528 oder Anfang 1529, als dies Bild entstand, ganz gut das Aussehen eines Kindes unter zwei Jahren haben konnte.

Holbein's Wiederanwesenheit in Basel nach der ersten Reise nach England ist am 29. August 1528 urkundlich konstatirt. Mit Recht ist daher Herr Paul Mantz der Ansicht, die Zeichnung zum Familienbilde des Sir Thomas More könne nicht später als 1528 entstanden sein, macht sich den Fall aber ohne Grund schwierig, indem er voraussetzt, daß aus

den Altersangaben über den einzelnen Personen sich eigentlich 1529 ergebe, und hilft sich nun dadurch, daß er die Namen und Zahlen für späteren Zusatz erklärt. Dieselben sind aber, wie ich nachgewiesen hatte, von More's eigener Hand, aus den Altersangaben läßt sich auch kein Datum entnehmen, da wir das Geburtsjahr keiner der dargestellten Personen genau kennen; vielmehr läßt sich erst aus der Zahl 50, die More auf diesem Blatte, das er 1528 seinem Freunde Erasmus übersendete, neben seinem eigenen Kopf setzte, 1478 als sein Geburtsjahr folgern, über das sonst die Angaben schwanken. Fisher's Porträtzeichnung in Windsor Castle mag in das Jahr 1527 fallen, daß sie aber von diesem datirt sei, wie Mantz behauptet, ist nicht richtig; auf dem Blatte selbst steht vielmehr nur italienisch, von späterer Hand, daß Fisher 1535 enthauptet worden.

Mit dem Holbein'schen Bilde, das im Louvre fälschlich Thomas Morus benannt ist, beschäftigt sich Herr Mantz mehrmals. Er verwirft diese Benennung, aber daß ich die richtige Benennung nachgewiesen, war ihm, obgleich Herr E. Müntz dieses Umstandes in der Gazette von 1869 Erwähnung gethan, erst am Schlusse des Buches bekannt geworden. Da nennt er dann im Verzeichniß der Gemälde dies Bild zum drittenmal als das Porträt eines unbekannten Greises und setzt hinzu: „D'après M. Woltmann ce portrait serait celui de Sir Henry Wyat". Warum nur „serait?" Weil der alte Herr, ein Staatsmann aus Heinrich's VII. Zeit und, wie ich dargethan, (I, S. 372), 1533 wahrscheinlich schon gestorben war, Herr Mantz aber gerade dieses Bild für eine Transformation der Holbein'schen Malweise in seiner allerletzten Zeit charakteristisch findet.

Der Gefährte des Sir Thomas Wyat auf dem berühmten großen Bilde in Longford Castle wäre, nach Mantz, „pas même soupçonné"; ich hatte aber dargethan, daß derselbe höchst wahrscheinlich Wyat's gelehrter Freund John Leland sei. Gleich darauf bemerkt der Verfasser, daß kein Werk Holbein's von 1534 bekannt sei, und daß das Schweigen 1535 fortdauere. Aber von 1534 sind die bewundernswerthen beiden kleinen Rundbilder in der Ambraser Sammlung, von 1535 das Brustbild des Poyns, das der Verfasser in Paris selbst bei dem kürzlich verstorbenen M. de la Rosière hätte sehen können, und das reizende Miniaturbild des kleinen William Brandon zu Windsor datirt. Die Miniaturbildnisse bleiben aber vollständig unberücksichtigt, ebenso Holbein's Thätigkeit für den Holzschnitt in England und auch seine satirische Passion. Fällt damit die englische Zeit dürftiger, als nöthig wäre, aus, fehlt der Darstellung namentlich der eigentliche historische Hintergrund, so sind gleichzeitig auch die Hauptdaten für diese Zeit nicht immer richtig. Herr Mantz behauptet, daß Holbein's Anstellung im Dienste des Königs erst mit dem 25. März 1538 beginne; von diesem Termin rührt allerdings die erste Notiz über Auszahlung seines Gehaltes her, doch nur deßhalb, weil die Haushaltungen der vorhergehenden Jahre bis zum Februar 1538 fehlen. Daß aber Holbein schon 1536 Hofmaler Heinrich's VIII. war, beweist ein aus diesem Jahre herrührender Brief Nicolas Bourbon's, der seinen Freund Hans, den „pictor regius", grüßen läßt.

Von meinem Funde, daß Holbein im Jahre 1533 bei dem Einzuge der Anna Boleyn eine Festdekoration für den Stahlhof entworfen, daß seine Skizze uns in dem Parnaß der Weigel'schen Sammlung erhalten sei, wußte Herr Mantz durch den Artikel der Gazette von 1869, auf den er sich beruft; er bemerkt aber dabei, es sei seltsam, daß dieses aus dem Cabinet Crozat stammende Blatt nicht in den Notizen Mariette's erwähnt sei; in meinem Buche B. II, S. 132 würde er indessen das Citat aus Mariette's Description du Cabinet Crozat gefunden haben. — Meine Ermittlung, daß der Vorname des Mr. Morett, den das Dresdener Porträt darstellt, Hubert lautet, war Herrn Mantz unbekannt geblieben; er macht daher diese Entdeckung nochmals auf eigene Hand und kündigt sie pomphaft an: „Dans tous les livres et même dans le catalogue du musée de Dresde (1862) le joaillier Morrett est appelé Thomas." Sogar das Citat aus dem Dresdener Katalog ist unrichtig; in der Ausgabe von 1862 steht nur Morett, in der von 1876 ist der Vorname Hubert aufgenommen.

Schließlich stellt der Verfasser noch einen Katalog Holbein'scher Gemälde auf, in welchem





H. Gaertner pinx. L. Schulz sculp.

Theil des Frieses im Sculpturensaal des städtischen Museum zu Leipzig

[illegible]

Heinrich [illegible]

[illegible]

das Material, welches das von mir zusammengestellte Verzeichniß der Werke darbietet, zwar keine Bereicherung erfährt, in dem aber manche Unrichtigkeiten, auch in der Beschreibung vorkommen; so läßt er gleich auf dem ersten Bilde, das er nennt, den sogenannten „Ambassadeurs" in Longford Castle, die Personen sitzen statt stehen. Unechte Bilder sind aufgenommen, wie die Margaretha Roper bei der Gräfin Delawarr und der Southwell im Louvre, beide Kopien, der Mann mit dem Buche im Louvre und das Porträt von 1527 in Dresden, beide niederländische Arbeiten. Echte Gemälde, oft selbst Hauptwerke, bleiben unerwähnt; so, abgesehen von manchen bereits erwähnten Fällen, das Abendmahl in Basel, die Altarflügel in Freiburg, die Bildnisse des Simon George in Frankfurt a. M., der Lady Rich in Buildwas Park, des Prinzen von Wales in Hannover, des Thomas Cromwell, 1866 bei Herrn Ridgway in London; ferner das zarte kleine Frauenbildniß im Wiener Belvedere, das Unger neuerdings so meisterhaft radirt hat, das männliche Bildniß von 1541 ebenda, ja sogar der Herzog von Norfolk in Windsor Castle, eins von Holbein's hervorragendsten Meisterwerken, das wirklich einen Maßstab für seine letzte Zeit gewährt, endlich außer den Miniaturen auch sämmtliche kleine Rundbilder auf Holz, mit ihnen der Melanchthon in Hannover, der Derich Born in München.

Wenn wir das Buch des Herrn Paul Mantz trotz der glänzenden Ausstattung nicht loben können, so wird ihn dafür die Bewunderung seiner Landsleute entschädigen. Auch die Gazette des beaux-arts hat in ihrem Januarheft einen höchst anerkennenden Bericht gebracht. Sie giebt dabei mehrere Illustrationen aus dem Buche selbst, darunter auch als Schlußvignette eine Probe aus den Randzeichnungen zur „Laus stultitiae", nämlich das köstliche Thierbild zu den Worten: „Quid autem officiosius quam cum mutuum muli scabunt."

Alfred Woltmann.

Heinrich Gärtner's Wandmalereien im Museum zu Leipzig.

Mit Abbildung.

In einer Korrespondenz der Chronik vom 27. Febr. wurde bereits mitgetheilt, daß das Leipziger Museum vor Kurzem in der malerischen Ausschmückung der Skulpturensäle eine neue, sehr reiche und künstlerisch bedeutende Zierde empfing. Es verdankt dieselbe, wie gleichfalls schon berichtet wurde, der Munificenz eines Leipziger Bürgers. Herr Stadtrath Alphons Dürr, dessen Verdienste um die Förderung und Verbreitung stilvoller Kunst auf buchhändlerischem Gebiet rühmlichst bekannt sind, ließ die Malereien auf seine Kosten durch Heinrich Gärtner ausführen und brachte damit einen Gedanken zur Verwirklichung, der schon für die architektonische Anlage der genannten Räume maßgebend war.

Der Künstler war in den vorhergehenden Jahren hauptsächlich mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt gewesen und hatte den künstlerischen Charakter einer solchen Aufgabe gründlich kennen gelernt. Für Herrn von Lanna hatte er, in dessen Villen bei Prag und Gmunden, umfängliche Wandmalereien ausgeführt; dann war er an der malerischen Ausschmückung der Vestibüle des neuen Dresdener Hoftheaters betheiligt, und in der Reihe landschaftlicher Kompositionen, mit denen diese prächtigen Räume geziert sind, gehören die seinigen anerkanntermaßen zu den vorzüglichsten.

Der Raum des Leipziger Museums, dessen Ausschmückung ihm übertragen wurde, zerfällt in vier Abtheilungen: einen großen oblongen Saal, dem sich an den Schmalseiten zwei kleinere anschließen, während sich die eine Langseite zwischen zwei mit breiten Bogen überspannten Pfeilern gegen eine Loggia öffnet. Den Hauptschmuck dieser Räume bildet ein Cyklus landschaftlicher Darstellungen, der in dem mittleren Saal am oberen Theil der Wände friesartig hinläuft, durch pilasterförmige Felder getheilt und durch ein Gesims gegen die unteren Wandflächen abgegränzt, die einfarbig und nur durch einfache Linien, der Gliederung des landschaftlichen Frieses entsprechend, in Felder getrennt, den ruhigen Hintergrund der in dem Raume

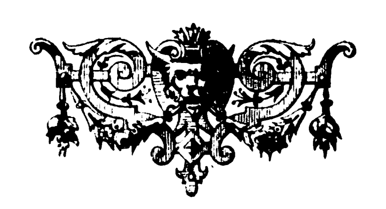
aufgestellten Skulpturwerke bilden. Das Ganze zeigt die Aufgabe einer monumentalen Dekoration in vorzüglicher Weise gelöst. Die Landschaften sind im „historischen“ Sinne behandelt und wie es der unmittelbare Anschluß an die Architektur besonders nachdrücklich verlangt, mit entschiedener Betonung des zeichnerischen Elements, der Linien und Formen, die sich überall in klarer Bestimmtheit entwickeln, verbunden jedoch mit einem kraftvollen und überaus einheitlich gestimmten Kolorit. Ein reiches und breit entfaltetes Ornamentwerk umschließt die Bilder, so daß sie, wie es der dekorative Zweck erheischte, nirgends in störender Selbständigkeit aus der Wandfläche heraustreten. Den Skulpturwerken ist ihre volle Wirkung gesichert; die malerische Dekoration des Raumes dient ihnen, ohne sich vordringlich geltend zu machen, nur als bedeutungsvolle Umrahmung. Dem Ornamentwerk, welches die Bilder einfaßt, schließen sich die leichten, vollkommen im Charakter der Flächendekoration gehaltenen Ornamente der Decke des Saales und der kleinen Gewölbe der anstoßenden Loggia harmonisch an.

Der landschaftliche Fries, wie die gesammte Dekoration in Wachsfarben ausgeführt, schildert mit Beziehung auf die Bestimmung des Raumes die wichtigsten Schauplätze der geschichtlichen Entwickelung der Plastik: auf der nördlichen Langseite Ägina, Athen, (s. den beiliegenden Stich von L. Schulz), Halikarnaß, Falerii, das römische Forum und Syrakus, auf den Schmalseiten Pisa, Florenz, Venedig und Nürnberg und auf der südlichen Langseite, die nur für kleine Darstellungen Raum bot, Berlin mit dem Denkmal des großen Kurfürsten, Kopenhagen mit dem Thorwaldsen-Museum, München mit der Bavaria und Dresden mit Schilling's Gruppe der „Nacht“ am Aufgang zur Brühl'schen Terrasse.

Sämmtliche Darstellungen, indem sie unter sich und mit den reichen umgebenden Ornamenten auf's Glücklichste zusammenstimmen, erweisen sich als von einer klaren künstlerischen Empfindung, von einem reinen und sicheren Stilgefühl beherrscht. Durch das Ganze geht ein schöner Wohlklang in Formen und Farben, der an die besten Muster monumentaler Dekoration erinnert. L.

Notiz.

* **Das Strandbild von G. Eilers**, welches die Leser dem vorliegenden Hefte beigegeben finden, gehört zu einer Folge landschaftlicher Radirungen, in denen der Künstler die Küsten der Ostseeländer und der Insel Rügen zu schildern unternommen hat (Berlin, P. Scheller's Sort. Buchhandlung). Das Auge manches flüchtigeren Beschauers mag über die einfachen Linien der anspruchslosen Darstellung vielleicht gleichgültig hinwegeilen, vollends wenn ihm der Charakter der hier geschilderten Gegenden fremd ist. Aber wer in dieser schlichten und doch so großartigen Natur mit ihren hochbestandenen Buchenwäldern und den Ausblicken auf das weite Meer sich heimisch fühlt oder auch nur einmal vorübergehend weilte, dem wird die ungeschminkte Treue, mit welcher Eilers den Gegenstand erfaßt und wiedergegeben hat, gerade wohlthun. Der Kontrast der dunkeln Meerfluth gegen den kreidigen Strand, an dem sich die Fischer eben zur Ausfahrt auf den Häringsfang rüsten, die schäumenden Wellenköpfe, die gleich Möven aus der Fluth auftauchenden Segel, endlich der von zartem Dunst erfüllte Aether mit seiner unaufhörlichen Wolkenflucht: alle diese Elemente der ewig gleichen, und doch stets von Neuem fesselnden Natur unserer nordischen Küsten hat der Radirer festzuhalten und zu einem ansprechenden Ganzen zu vereinigen gewußt.













FONDACO DE' TURCHI IN VENEDIG.

(MUSEO CORRÈR)



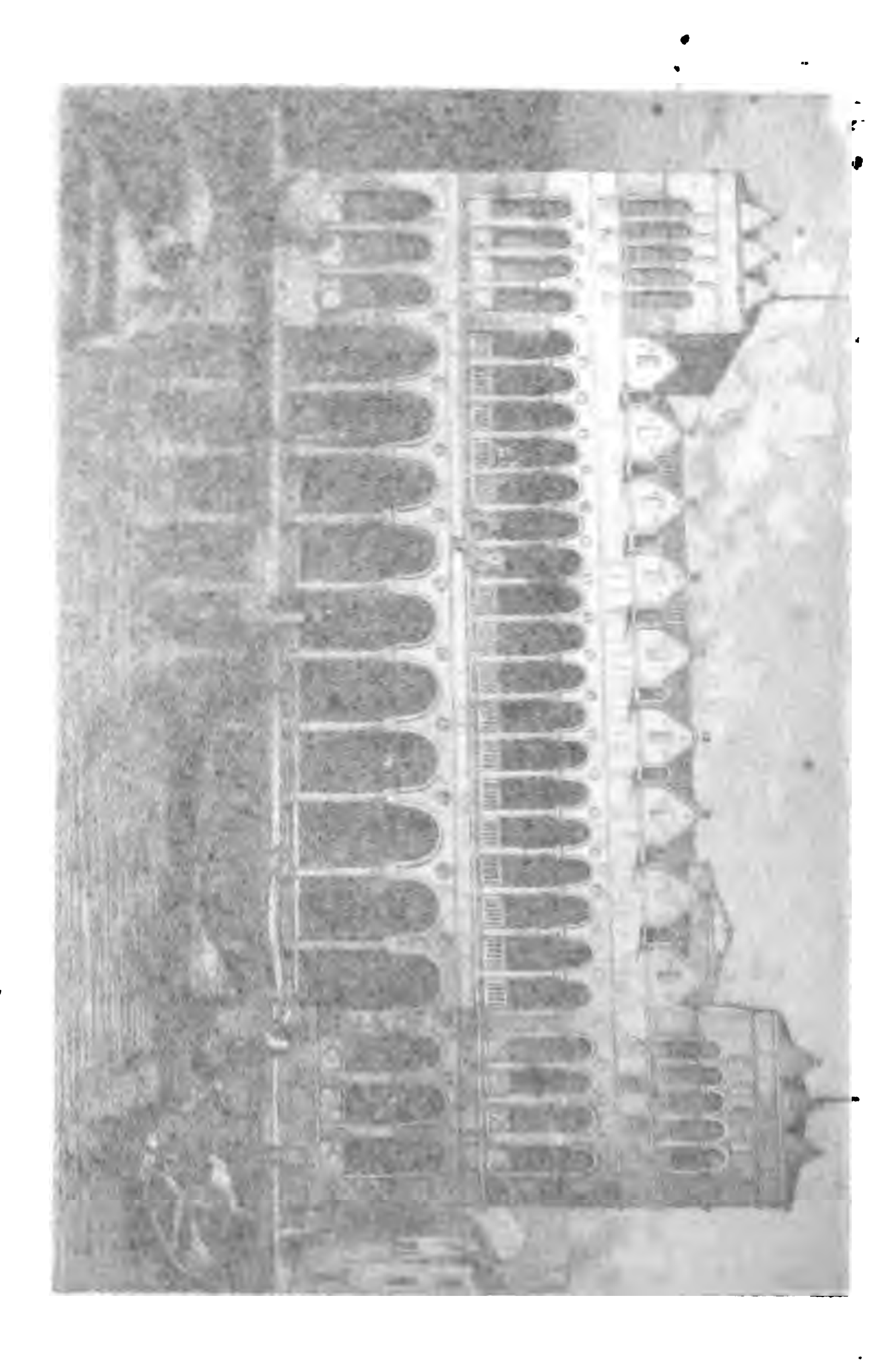
Das Museo Correr zu Venedig.

Von Paul Schönfeld.

Mit Illustrationen.

[illegible]

... di S. Giovanni De...la ... dabei ob von ... ... arift stehen.





Das Museo Correr zu Venedig.

Von Paul Schönfeld.

Mit Illustrationen.



Nur verhältnißmäßig wenige unter der großen Zahl von Besuchern, welche der vielgefeierten Lagunenstadt alljährlich zuströmen, um die Wunder der Natur und Kunst zu genießen, sehen sich veranlaßt, nach Besichtigung der berühmten Pinakothek, der zahlreichen Kirchen und Paläste auch einer Sammlung einen kurzen Besuch widmen, die bei der Reichhaltigkeit der in ihr vereinten künstlerischen und kunstgewerblichen Gegenstände nicht nur die Beachtung der Fachleute, sondern auch des größeren gebildeten Publikums verdient. Durch Besprechung und bildliche Vorführung einzelner hervorragender Nummern aus den verschiedenen Rubriken der Sammlung des am Canal grande [1]) gelegenen Museo Correr oder Museo civico die Aufmerksamkeit auf dieselbe hinzulenken, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Der begeisterte Kunstfreund, dessen Namen das Museum trägt, Teodoro Correr, als Sproß einer alten berühmten Patrizierfamilie 1750 zu Venedig geboren, widmete sich, nachdem er bereits in jungen Jahren eine Reihe städtischer Aemter bekleidet, dem geistlichen Stande, um seiner Neigung zur bildenden Kunst ungestört leben zu können. Die im Verhältniß zu den nur bescheidenen Mitteln, über welche er verfügte, sehr ansehnliche Sammlung, die er während eines langen Lebens — er starb am 20. Februar 1830 — zu einer Zeit, in welcher andere Venezianer die Kunstschätze ihrer Paläste in's Ausland verhandelten, mit unermüdlichem Eifer in's Leben gerufen hatte, ging nach seiner testamentarischen Verfügung, begleitet von Stipendien für die Verwaltung, nach seinem Tode an die städtische Commune über. In der Folge ward sie durch Einzelschenkungen und Vermächtnisse ganzer Privatsammlungen [2]) beträchtlich vergrößert, namentlich derjenigen des Pier Domenico Tironi († 1853) und des Domenico Zoppetti († 1849), von denen die erstere hauptsächlich Gemälde, Majoliken, Glasarbeiten, die letztere, außer interessanten Modellen Canova's, Medaillen, Bronzen aus dem 16. und 17. Jahrhun-

---

1) Contrada di S. Giovanni Decollato.

2) Wir sehen dabei ab von naturwissenschaftlichen und anderen Objekten, die außerhalb des Interesse's dieser Zeitschrift stehen.

dert, Intaglien und Anderes ihr zuführte. Der Katalog des Museums, von Vincenzo Lazari, dem vorletzten Direktor desselben verfaßt, hat leider, obgleich er infolge des seit der Zeit seines Erscheinens (1859) eingetretenen Zuwachses längst unzureichend geworden, eine Fortsetzung noch nicht erfahren, die hoffentlich zu erwarten steht, wenn nach der Uebersiedelung der Sammlung in die gegenwärtig noch im Bau begriffenen neuen Räume eine weitere Anzahl von Gegenständen hinzukommen wird, die sich, infolge der Unzulänglichkeit der jetzigen Lokalitäten in Kisten verpackt, der Betrachtung der meisten Besucher entziehen.

Die Gemäldesammlung, um mit dieser als dem Hauptbestandtheil des Museums zu beginnen, kann sich zwar nicht rühmen, Werke ersten Ranges wie die Akademie von Venedig zu besitzen, bietet indeß für Jeden, der sich mehr als oberflächlich mit der Geschichte der italienischen Malerei befaßt, genug des Beachtenswerthen und namentlich für die ältere venezianische Malerei manche schätzbare Ergänzung der erwähnten Hauptsammlung. Wir finden Arbeiten des Lorenzo und Stefano Veneziano, des Jacobello del Fiore; die Familie der Vivarini ist vertreten durch Luigi und Bartolommeo: von Ersterem sieht man ein Kniestück des h. Antonius (No. 22) von feinster Modellirung, in einem künstlerisch werthvollen schwarzen Rahmen mit prächtigen eingelegten Elfenbeinornamenten, von Letzterem drei Tafelbilder, eine Halbfigur der Madonna mit segnendem Kind aus der Chiesa della Carità (No. 23), ferner einen thronenden Gottvater, der den gekreuzigten Christus hält, umgeben von den Heiligen Augustin und Dominicus (No. 24), beide Darstellungen auf Goldgrund; sodann (No. 25) ein dreitheiliges Altarwerk, in der Mitte die Madonna, das auf ihrem Schooße schlafende Kind anbetend, in den Nebenfeldern S. Hieronymus und Augustin, ein namentlich durch die breite Behandlung der Draperie ausgezeichnetes Werk, das auch sonst in keiner Beziehung die Bezeichnung als „feeble creation“ [1]) verdient und bei seiner engen Verwandtschaft mit dem als No. 1 in der Akademie befindlichen Gemälde des Bartolommeo Vivarini einen Zweifel an der Urheberschaft dieses Künstlers nicht gerechtfertigt erscheinen läßt. Höchstens als Schulwerke werden dagegen die beiden Kirchenlehrer (No. 352 und 353) zu betrachten sein, die auf den Namen des Bartolommeo getauft sind.

Indem wir anonyme Gemälde der älteren Zeit übergehen, wenden wir uns zu den Hauptmeistern unter den Venezianern des 15. Jahrhunderts, zu Gentile und Giovanni Bellini. Von dem Erstgenannten begegnet uns unter No. 14 ein Repräsentant der von dem Meister mit besonderem Glück cultivirten Kunstgattung in dem schönen Porträt des Francesco Foscari [2]); es ist ein lebensgroßes Brustbild und zeigt den nachmals so unglücklichen Dogen als angehenden Sechziger, in vollem Ornate, mit gelber Mütze und gleichfarbigem Mantel, beide reich bedeckt mit rothen Arabesken. Das Gesicht, nach rechts profilirt, läßt Gentile in Bezug auf kraftvolle Charakteristik und sorgfältige Ausführung auf seiner Höhe erscheinen, wenn auch der geringe Kontrast zwischen Licht und Schatten den Eindruck des Flächenmäßigen hervorruft. Zweifel erregt dagegen das angebliche Selbstporträt des Künstlers (No. 13), welches einen bartlosen jungen Mann von zarter Gesichtsfarbe und träumerischem Ausdruck darstellt, die Stirn von dem blonden Haar zur Hälfte bedeckt. Sollte sich auch, wie es der Verfasser des Katalogs auf Grund eines durch Beischrift beglaubigten Bildnisses des Gentile auf einer Me-

1) Crowe und Cavalcaselle, History of painting in Italy, IV, 36.
2) Von Crowe und Cavalcaselle (IV, 122, Anm. 1) schwerlich mit Recht bezweifelt.



daille des Vittore Camelio versucht, das Gemälde als ein Porträt des Künstlers erweisen lassen, so macht es doch die geringe Sorgfalt in Zeichnung und Ausführung bedenklich, es auf die eigene Hand des Meisters zurückzuführen.

Ein würdiges Seitenstück zu dem erwähnten Bildniß des Foscari bildet dasjenige des Dogen Giovanni Mocenigo[1]) von der Hand des Giovanni Bellini (No. 16), ein freundliches, behäbiges Gesicht von gesunder rother Färbung, welches Zeugniß dafür ablegt, daß der Meister des zartesten Incarnats auch Aufgaben naturalistischer Art gerecht zu werden verstand. Bei einem kleineren Porträt dagegen (No. 17) wird die Urheberschaft des Giovanni schon im Katalog mit Recht bezweifelt. Ganz willkürlich aber wird auf ihn zurückgeführt eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schooße, umgeben von den Heiligen Hieronymus und Katharina; in den Köpfen, besonders dem der Madonna, zeigt sich auch nicht entfernt eine Berührung mit den bekannten Typen des Künstlers, auch nicht mit denjenigen seiner früheren Zeit, wie man sie in der Akademie studiren kann. Viele Wahrscheinlichkeit hat die von Crowe und Cavalcaselle aufgestellte Vermuthung[2]), daß das Bild einem schwachen Nachfolger des Künstlers, dem Venezianer Pasqualino angehört, mit dessen ebenfalls in unsrer Galerie befindlicher Komposition (No. 35), einer Madonna mit dem Kinde, welches die heil. Magdalena segnet, es große Stilverwandtschaft aufweist. Minder glücklich erscheint dagegen der Versuch der genannten Forscher[3]), die Transfiguration Christi (No. 27), ein Tafelgemälde, welches früher Mantegna zugeschrieben wurde, dem Giovanni Bellini zu vindiciren; daß es freilich mit Ersterem nichts zu thun hat, lehrt schon ein oberflächlicher Vergleich mit dessen sicheren Arbeiten; andrerseits ist es aber doch, hauptsächlich in der Faltenbildung, von einer specifisch paduanischen Strenge, ja Härte, wie sie selbst in den frühesten Werken Bellini's nirgends zu Tage tritt. Ich glaube die Komposition nur auf einen Nachfolger des Mantegna, der dessen stilistische Eigenart in's Extrem trieb, zurückführen zu dürfen. Ein anderes Tafelgemälde (No. 28), den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellend, trägt ebenfalls den Namen Mantegna's offenbar mit Unrecht; ob es freilich, wie Crowe und Cavalcaselle wollen[4]), dem Ercole Roberti Grandi, einem vermuthlich durch Mantegna gebildeten Ferraresen, zuzuschreiben, wird sehr zweifelhaft durch die Auffassung der Madonna und des Johannes, die beide ältlich gebildet sind, Erstere mit einem durch den Schmerz in der Weise des Crivelli verzerrten Gesicht; auch die Behandlung des Landschaftlichen erscheint zu peinlich für einen Künstler, der bis in das dritte Decennium des 15. Jahrhunderts lebte.

Von Giovanni Bellini's Schülern begegnen wir außer dem bereits erwähnten Pasqualino drei Mal Carpaccio, zunächst als Genremaler in dem sonst wenig bedeutenden, aber kulturhistorisch interessanten Bilde No. 46, welches zwei venezianische Damen im reichsten Kostüm des 15. Jahrhunderts vorführt. No. 47 stellt die Heimsuchung Mariä nach dem bekannten Schema dar, welches durchgängig von der früheren und gleichzeitigen Malerei verwendet wurde. Unter der folgenden Nummer tritt uns das lebensvolle Porträt eines jungen Mannes entgegen. Zweifelhaft erscheint indeß eine

1) Regierte von 1478 bis 1485; es ist also ein Werk aus dem reifen Alter des Künstlers, erwähnt von Vasari V, 4 (ed. Lem.).

2) IV, 189, Anm. 3.

3) IV, 142.

4) IV, 417, Anm. und p. 534.

das Kind anbetende Madonna (No. 355), die, erst nach Erscheinen des Katalogs in die Sammlung gekommen, den Namen Carpaccio's trägt. Von Francesco Bissolo stammt eine Madonna mit dem Kinde, welches S. Petrus Martyr segnet (No. 49), während eine andere Madonna (No. 50) nach Crowe und Cavalcaselle [1]) möglicher Weise von einem anderen Schüler Bellini's, Girolamo Santacroce herrührt. Von diesem besitzt das Museum eine größere Reihe von Arbeiten; besonders bemerkenswerth ist darunter eine betende Madonna, auf dem Halbmond stehend, von Engeln umgeben, deren zwei ihr die Krone auf's Haupt setzen, eine stimmungsvolle Komposition (No. 67), und ferner eine Himmelfahrt Christi (No. 73). Von den in loserem Verhältniß zu Bellini stehenden Künstlern ist Boccacino da Cremona gut vertreten durch eine Madonna, umgeben von Johannes dem Täufer und einem Heiligen (No. 32), ein Werk, in welchem er sich sehr der Art des Basaiti nähert; von diesem letzteren ist unter No. 34 ein mit Inschrift versehenes Tafelbild vorhanden, eine Halbfigur der Madonna, die das vor ihr auf einem Tische stehende, prächtig modellirte nackte Christuskind hält; dasselbe segnet einen vor ihm niederknieenden Andächtigen, dessen Porträtzüge eine treffliche Charakteristik zeigen. Ein Nachfolger des Carpaccio und Mansueti, Lazzaro di Sebastiano, ist der Maler einer Verkündigung (No. 33), die sich in der Komposition den zahlreichen früheren Darstellungen des Gegenstandes anschließt: links der Erzengel Gabriel mit der Lilie vor der Jungfrau niederknieend, welche an einem Betpult kniet; oben Gottvater. Endlich sei hier noch erwähnt ein mit gefälschtem Dürer'schen Monogramm versehenes Tafelgemälde (No. 39), der todte Heiland auf dem Rande des Grabes von zwei Engeln emporgehalten, eine nur wenig modificirte Wiederholung des im Berliner Museum (No. 1166) aufbewahrten, aus Treviso stammenden Gemäldes von Pietro Maria Pennacchi, einem, wie Crowe und Cavalcaselle vermuthen, an jenem Orte ausgebildeten Künstler, der später seinen Stil nach dem Vorbilde des Vivarini und Bellini verfeinerte.

Indem wir die älteren Venezianer und die unter ihrem Einfluß stehenden Maler verlassen, wenden wir uns zu zwei Künstlern, die wegen ihrer Abhängigkeit von nordischen Meistern unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Es ist dies zunächst Antonello da Messina, der, bekanntlich ein Schüler der van Eyck, ein wichtiges Mittelglied zwischen nordischer und italienischer Malerei bildet. Unter den drei nach meiner Ueberzeugung sämmtlich echten Werken, welche das Museum Correr von ihm besitzt, sind zwei besonders dadurch wichtig, daß sie noch direkten vlämischen Einfluß verrathen, während dem dritten Gemälde — ebenso wie den in der Akademie aufbewahrten Arbeiten — das venezianische Gepräge bereits unverkennbar aufgedrückt ist. Die beiden erstgenannten Bilder, von denen ich das eine, No. 11, in Abbildung beifüge (Fig. 1), sind Profilporträts junger Männer in schwarzem Kostüm, trotzdem von dem dunklen Hintergrunde sich wirksam abhebend, das beistehende ausgezeichnet durch größte Sauberkeit der Modellirung und Weichheit der Lasuren, das andere, No. 12, leider durch Retouchirung verdorben; die Züge sind durchaus nicht schön und dennoch in hohem Grade anziehend gemacht durch die lebendige Charakteristik. Stehen diese beiden Bilder noch völlig unter vlämischem Einfluß, so zeigt uns dagegen No. 10 (Fig. 2), das Brustbild eines etwa zwölfjährigen Knaben, angeblich des berühmten Pico della Mirandola, den Künstler bereits auf venezianischen Bahnen, als entschiedenen Nachahmer

1) Engl. Ausg. IV, 290.



bellinesken Kolorits. An der Autorschaft des Antonello zu zweifeln, verbieten die wesentlich derselben Periode angehörigen Werke in der Akademie, vor allen das in stilistischer



Fig. 1.



Fig. 2.

Porträtköpfe von Antonello da Messina.

Beziehung völlig übereinstimmende männliche Bildniß No. 255. Das edle jugendliche Antlitz wird umwallt von dichtem blonden Haar; die klaren Augen schweifen sinnend hinaus in unbestimmte Ferne, der ernste Ausdruck bildet einen fesselnden Gegensatz zu den jungen Jahren und es bedarf kaum des Lorbeerkranzes, um zu bezeugen, daß in diesem Knaben ein ungewöhnlicher Geist seine Schwingen zu regen begonnen hat, dessen poesievollen Hauch zu erfassen nur einer feinfühligen Künstlernatur gelingen konnte.



Fig. 3.

Männliches Brustbild von Ansovino da Forli.

Unter sichtlichem Einfluß der gleichzeitigen deutschen Kunst steht ferner ein Gemälde, welches unbedingt zu den Hauptschätzen der Sammlung zählt, eine kleine Pietà des Ferraresen Cosimo Tura (No. 9), welche in der Reihe dieser Darstellungen eine beachtenswerthe Stellung einnimmt. Ein anderes Bild (No. 53), ist doppelt werthvoll als inschriftlich bezeugtes [1]) Werk eines wenig bekannten Meisters, des Ansovino da Forli, eines der Gehilfen des Mantegna an den berühmten Fresken der Eremitani zu Padua. Die Vorzüge des hier meines Wissens zum ersten Male in Abbildung gegebenen Porträtkopfes (Fig. 3) sind

1) Die Initialen A. F. P. am unteren Rande des Bildes sind sicher echt, während sich der links oben angebrachte Name O-BAT^A FVSSARI als sinnlose spätere Hinzufügung zu erkennen giebt. Daß diese Buchstaben aber, wie Crowe u. Cavalcaselle IV, 527 annehmen, um das Bild einem Ferraresen Baldassare zuzuweisen, aus BALDASSARE umgeändert seien, ist auch an sich, ganz abgesehen von der Unechtheit der Inschrift, eine höchst bedenkliche Hypothese.

von Crowe und Cavalcaselle (IV, 374) bereits gewürdigt worden, die mit Recht „the fine character of its drawing and expression, the blended modelling of its flesh“ rühmen; wenn dieselben indeß auf Grund des allerdings minder vollendeten S. Christophorus in der Paduaner Kapelle die Urheberschaft des Ansovino bei diesem Bildniß in Zweifel stellen, so scheint dies die Skepsis zu weit getrieben, wenn man bedenkt, daß ein Künstler, der in der Frescotechnik sich als nur mittelmäßig erweist, dessen ungeachtet in Tempera Vorzügliches leisten kann. Für Ansovino spricht außer den durchaus unverdächtigen Initialen des Namens die Ausführung des Landschaftlichen mit seinem reichen Beiwerk, welche durchaus auf die paduanische Schule hinweist.

Von einem Landsmanne des eben Besprochenen, von Marco Palmezzano, dem Nachfolger des Melozzo, des bekannten Meisters der Perspektive, hat unser Museum ein schönes Tafelgemälde der Kreuztragung aufzuweisen (No. 52) [1]), welches den meisten der in Forli aufbewahrten Arbeiten des Künstlers nicht bloß technisch, sondern auch in Bezug auf Pathos der Auffassung bedeutend überlegen ist. Der tragische Vorgang, der sonst meist zu den umfangreichsten Kompositionen Veranlassung gab, ist hier auf vier Halbfiguren zusammengedrängt: den kreuztragenden Christus, dessen Leiden zum edelsten Ausdruck verklärt ist, sodann einen Henker, der ihn an einem ihm um den Hals gelegten Seil vorwärts zieht, und zwischen diesen beiden Figuren zwei ihre Theilnahme bekundende männliche Gestalten.

Von den Marmorarbeiten des Museums mögen zunächst einige Antiken Erwähnung finden, die im Erdgeschoß aufbewahrt werden: No. 1480, eine kolossale Togastatue aus der ersten Kaiserzeit, ferner ein etwa dem vierten Jahrhundert angehöriges Sarkophagfragment mit Büste, Füllhörnern und fackelhaltenden Epheben (No. 1482) und ein römischer Altar aus der Zeit der Antonine (No. 1479). Dem 9. oder 10. Jahrhundert entstammt eine Cisternenmündung mit symbolischen Figuren (No. 1487), dem elften oder zwölften ein sechseckiges Taufbecken (No. 1518). Von den plastischen Arbeiten der Renaissance verdient ein Basrelief vom Grabe des 1506 gestorbenen venezianischen Historikers Marcantonio Coccio im Stile der Lombardi (No. 1523) und ein Marmorrelief der Kreuztragung Erwähnung, letzteres eine Wiederholung des Tizian'schen Gemäldes in S. Rocco (No. 1498). Die Skizzen und Modelle von der Hand Canova's, die sich in dem nach ihm benannten Saale vereinigt finden, bieten manchen interessanten Einblick in die Produktionsweise des Meisters.

An Bronzewerken hat das Museum außer einer Reihe römischer Statuetten und mittelalterlicher Erzeugnisse auch eine Anzahl kleinerer Skulpturen aus der Renaissance und späteren Epochen aufzuweisen. Von den leider durchgängig anonymen Exemplaren des 15. Jahrhunderts verdienen besondere Beachtung einige Reliefs, so ein Christuskopf im Profil (No. 1005), eine Auferstehung Christi (No. 1007), eine Madonna mit dem Kinde im Stile des Donatello (No. 1008), ein Reitergefecht (No. 1012) und ein vergoldetes Relief mit dem von zwei Engeln gestützten Christusleichnam, an die bekannte schöne Komposition des Girolamo Campagna anklingend, ferner eine anmuthige sitzende Figur der Klio (No. 1014), welche indeß mit dem Verfasser des Katalogs auf die Hand des Alessandro Leopardi zurückzuführen erkennbare Argumente nicht berechtigen. Von den

1) Auf einem weißen Zettel steht die Inschrift: Marchus. palmezanus. pictor. foroliviensis. faciebat.





Fig. 4. Bronzekandelaber aus der Cappella del Rosario.

größeren Bronzen möge eine Gruppe der Europa mit dem Stier hervorgehoben sein, die etwa dem Ausgange des Cinquecento angehört und an die besten Leistungen des Gian Bologna erinnert; in der Auffassung steht sie den zahlreichen antiken Darstellungen des Gegenstandes völlig selbständig gegenüber: es ist eine gewaltsame Entführungsscene; die Jungfrau läßt sich nicht wie dort von dem Stiere ruhig dahintragen, eine Auffassung, der auch unter den Neueren Guido Reni u. a. folgten, sondern sie sträubt sich auf dem Rücken des Thieres empor, den linken Arm hoch erhebend; diese Stellung gab dem Künstler Gelegenheit, die Reize des jugendlichen Körpers nach allen Seiten auf's Wirksamste zu entfalten.

Der hier in Abbildung beigefügte Bronzekandelaber (Fig. 4), der zusammen mit einem zweiten, von dem nur noch wenige Trümmer vorhanden sind, sich in der zu der Kirche S. Giovanni e Paolo gehörigen, im Jahre 1867 durch Brand zerstörten Cappella del Rosario befand, glücklicher Weise nur unerhebliche Beschädigungen erlitt und durch Schenkung des Municipio an unser Museum kam, ist ein tüchtiges Werk des in statuarischen Kompositionen bekanntlich nicht vorwurfsfreien Alessandro Vittoria und hat, was Leichtigkeit des Aufbaues, Gefälligkeit der Umrisse und Sorgfalt der Durchführung betrifft, in Venedig nur an dem in S. Maria della Salute befindlichen Kandelaber des Andrea d'Alessandro Bresciano, eines Schülers des Meisters, seines Gleichen. Bloß durch die, wenn auch noch maßvolle Anwendung von Voluten wird man an die späte Entstehungszeit erinnert, die vom Barockstil nicht mehr weit entfernt ist. Von Vittoria's Begabung im Porträtfache legen übrigens auch in dieser Sammlung zwei Terracottabüsten Zeugniß ab, von denen namentlich das Porträt eines ältlichen Kriegers (No. 1527) durch lebendige Auffassung sich auszeichnet.

(Schluß folgt.)



Alma Tadema.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Die Badewärterin. Gemälde von Alma Tadema.

Die moderne niederländische Schule bietet überhaupt im Augenblicke ein befremdendes Schauspiel der Desertion dar. Die Nachfolger von Rembrandt und Hals, Ruysdael und Potter huldigen, dem der Kunst stiefmütterlich gesinnten Geldstaate gegenüber, fast ohne Ausnahme dem Grundsatze Alma Tadema's; sie reihen sich entweder offenkundig der französischen und belgischen Schule an oder sie senden doch ihre daheim mißachteten Werke an die Seine und über den Ocean, weil sie in Paris, London und New-York hochgeschätzt werden. Die Pariser Ausstellung von 1878 bewies es wiederum. Kämmerer beschickte sie nicht, van Haanen ist Venetianer geworden, Mauve lebt in Paris, Moris und Israels schicken ihre Gemälde nach England und Amerika, dessen Privatsammlungen sie verschlingen und für sie zum Grabe werden; Mesdag giebt Frankreich den Vorzug, sein Name kehrt bei den Auktionen des künstlerischen Nachlasses verstorbener Liebhaber im Hotel Drouot unablässig wieder. Eins der Hauptwerke des vor einigen Jahren verstorbenen Porträt- und Historienmalers Schwartze ruht sogar auf dem Boden des Meeres, es ging mit dem Schiffe auf der Ueberfahrt nach New-York unter. Die alten Meisterwerke werden Holland, so weit sie nicht in öffentlichen Museen niet- und nagelfest hinter Schloß und Riegel liegen, alljährlich mehr und mehr entführt, — der Verkauf und die hierauf folgende Zerstreuung der köstlichen Galerie van Loon in Amsterdam sind der jüngste tragische Beweis davon, — und die neuen Schöpfungen läßt es sich mit seltenen Ausnahmen achtlos entgehen. Das Museum Fodor in Amsterdam bildet eine Oase in dieser Hinsicht; freilich weist es

eine Anzahl trefflicher Gemälde auf, darunter auch Belgier, Franzosen und Deutsche, aber Alma Tadema und sein Landsmann Bischop, Mesdag, Israels, van Haanen und Schwartze, die modernen Holländer, fehlen in diesem Kreise gänzlich. Mit der Königin Sophie starb vielleicht die letzte Beschützerin der Kunst in den Niederlanden; ihr Lieblingslandsitz, das lauschig gelegene „Haus im Busch" war ein Schatzkästlein eigenster Art, nur reichten ihre Mittel nicht zum Erwerbe umfangreicher Werke aus.

Die Hauptarbeiten Alma Tadema's seit dessen Uebersiedelung nach London fanden sich zum großen Theil auf der Pariser Ausstellung von 1878 vereint, ein willkommener Anblick, da Tadema's Gemälde in Privatbesitz zu wandern pflegen und daher schwer zugänglich sind. Zwischen Millais und Herkomer, Walker und Landseer bildeten die eigenartigen Schöpfungen von Hendrik Leys' brillantestem Schüler, der noch 1867 mit den Holländern ausgestellt hatte, einen in sich abgeschlossenen Cyklus.

Ein Theil dieser zehn Bilder war den Parisern schon von den „Salons" her bekannt. So das „Maler-Atelier" und das „Bildhauer-Atelier", sonnige Interieurs, wo moderne Londoner in antiker Kleidung und klassischer Stellung Kunstkritik üben, sowie die auch in Deutschland bekannte „Audienz bei Agrippa" (Siehe Heft 8, S. 233), ein Bravourstück der Perspektive und des Helldunkels. Langsam und würdevoll steigen die zur „Audienz" Versammelten die weißen Marmorstufen hernieder, an deren Fuß die sich tief verneigenden Schreiber ihren Tisch aufgeschlagen haben, im Hintergrunde taucht der Blick über die Häupter der Menge hinweg tief in die Säulenhallen des Peristyls, zur Rechten prangt auf hohem Sockel die bekannte Statue des Augustus und einige wohldrapirte Gestalten, deren Häupter das Sonnengold mit einem lichten Glorienscheine umwebt, drängen sich an ihrem Sockel. Auch „Claudius Imperator", der arme Tropf, dem seine Furchtsamkeit und Thorheit eine Cäsarenkrone eintrug, das „Familienfest", eine liebreizende Gruppe jugendlicher, in harmloser Fröhlichkeit Tanz und Gesang huldigender Gestalten aus altrömischer Vergangenheit, ein wahres Kleinod an Kolorit und Zeichnung, und das bedeutend ältere Gemälde, „der pyrrhische Tanz" hatten sich im Champ de Mars ein Stelldichein gegeben. Selbst das „Fest der Weinlese im alten Rom" hatte im „Salon" der Champs Elysées schon manche Philippika gegen die Auffassung des Meisters hervorgerufen und ihm manchen fanatischen Vertheidiger erworben.

Es ist eine auf die Leinwand übertragene Ode des Horaz, welche Alma Tadema uns in seinem „Feste der Weinlese" vorführt. Eben ist der Zug im Begriffe, den äußern Tempelhof zu verlassen; im Hintergrunde harren die Zuschauer seines Nahens, und in der Ferne dreht sich eine wilde bakchische Runde in zügelloser Fröhlichkeit im Kreise. Noch raucht das Opfer auf dem Altare der Ceres zur Rechten, an welchem die jugendlich schöne Priesterin mit der Fackel in der erhobenen Hand eben ihres Amtes gewaltet zu haben scheint. Weinlaubgewinde schmücken ihr edles Haupt, und die kurze, lichtrosa und blaugestreifte Tunica enthüllt das tadellose Ebenmaß der Glieder, ohne die Züchtigkeit zu verletzen; diese Priesterin zählt zu den gelungensten Gestalten des Meisters auf dem Gebiete der Antike. In den anmuthigen rhythmischen Bewegungen des Tanzes folgen die übrigen Tempelbewohnerinnen der Herrin. An diesem Bilde ist alles schön und bis auf die kleinste Einzelheit am rechten Platze. Gerôme würde das Sujet anders aufgefaßt haben, bei ihm hätte der Taumel der Wonne schon die Herzen durchglüht und die Wange geröthet; Alma Tadema bleibt in den enger gezogenen Grenzen klassischer

Anschauung, er ist friesischen Stammes und malt für Engländer. Beides spricht sich in seinem „Feste der Weinlese im alten Rom" aus, aber der ideale Anstrich des Ganzen hat dadurch nur gewonnen.

„Der römische Garten" und „Nach dem Tanze" haben zum ersten Male den Kanal gekreuzt, und wir hoben sie mit Absicht pour la bonne bouche, zum guten Schlusse, auf. Ein Idyll in Farben ist der römische Garten, eine Zurückversetzung des „home, sweet home!" unter die Regierung römischer Cäsaren, der Name thut nichts zur Sache. Das kleine Eckchen Sonnengold und Blüthenduft, das traute Eden von Mutterglück und Kindesliebe, ist nicht an Zeit und Raum gebunden, und seine poetisch schöne Darstellung gereicht dem Herzen und Gemüthe des Malers zur Ehre. Auch im Kolorit und in der Vertheilung von Licht und Schatten ist das Bild ein Juwel, und doch ist die Staffage unendlich einfach. Den Hintergrund begrenzt eine niedrige, oben weiß, unten orangeroth angestrichene und mit Epheu überrankte, von der Sonne scharf überglühte Mauer, zur Rechten zeigen sich im Halbschatten die Treppenstufen und die Eingangshalle einer römischen Villa, an deren Säulen Schlinggewächse emporklettern; davor dehnt sich ein zierlicher Garten mit saftig grünen Gebüschen und Blumen von grellen leuchtenden Farben, über den scharfrothen Blüthenbüscheln des Geranium und den hellen Tinten des Mohnes schaukeln sich die großen schwefelgelben Scheiben der hochstieligen Sonnenblumen, und dazwischen spielen Licht und Schatten Verstecken und bringen Harmonie in das seltsame Bild aus vergangenen Tagen. Zur Linken hat die geschickte Hand des Dichters mit Pinsel und Palette ein freies Terrain gelassen, wo die Bewohner dieses trauten, fern vom Gewühle der ewigen Stadt gelegenen Heims eben einen kleinen Strauß ausfechten, in dem Liebe und Zärtlichkeit Sieger bleiben. Mutter und Kind befinden sich dort in ernster Verhandlung, flehend umschlingt der Schelm die anmuthige Frauengestalt, um die Erfüllung irgend einer Bitte zu erschmeicheln, vielleicht die Erlaubniß, noch im Freien zu bleiben, und das Mutterauge lächelt ihm Gewährung zu. Am weiten Horizonte dehnt sich das weiße, von den Lichtreflexen der Außenwelt umspielte Profil der fernen Stadt; mögen sich dort die Parteien anfeinden und bekämpfen, hier herrscht Friede, süßer Friede. Alma Tadema hat uns alten Falerner eingegossen, aber der Franzose trinkt ihn für Burgunder, der Deutsche für Rheinwein, der Engländer für sparkling Hock, und darin feiert seine Kunst den höchsten Triumph: der „römische Garten" spricht jedem Einzelnen zum Herzen.

„Nach dem Tanze" führt auf ein gänzlich entgegengesetztes Gebiet. Matt und erschöpft von dem berauschenden Taumel der wilden Bewegung ist die Bakchantin zum Schlummer auf das dunkle Bärenfell gesunken, Weinlaub schlingt sich durch ihr entfesseltes Haar, der Thyrsus mit dem gelben Bande und das Tambourin liegen neben ihr, und die geschlossene Wimper verleiht der nackten Gestalt einen Hauch von Züchtigkeit und mädchenhafter Scham. Treppenstufen und eine mächtige Blumenvase bilden den naturgetreuen Hintergrund. Diese Bakchantin zeigt weit größere Verhältnisse, als Alma Tadema sonst zum Vorwurfe zu nehmen pflegt, und die Antike hat auf diesem Gebiete noch manches unerschlossene Geheimniß für den Meister im historischen Sittengemälde und im ethnographischen Genrebilde. Er beschränkt sich auf die Wiedergabe der durchaus nicht tadellosen Körper- und Fußbildung seines Modells, dessen kräftige Gesichtszüge den angelsächsischen, dem friesischen verwandten Typus zeigen

trotzdem gestattet Einzelnes in der Modellirung ihm auch auf diesem Gebiete das günstigste Prognostikon zu stellen. Der Fleischton ist zart bräunlich und hebt sich trefflich von dem dunkeln Bärenfelle ab; leider umschwebt kein Hauch südlicher Wärme die Bakchantin, die sich in ein nordisches Maleratelier verirrte, um dort in Schlummer zu sinken. Das 1876 in der „Royal Academy" in Burlington House ausgestellte Gemälde ist das erste Glied der neuen Serie lebensgroßer Figuren, welche der geniale Friese unternommen hat, und als solches nicht minder interessant als die „Erziehung der Söhne Clotildens" oder „Der römische Garten".

Das 1876 auf der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin vielbewunderte und in gleichem Maße angefochtene und angefeindete „Bildhauermodell" gehört demselben Gebiete an. Auch hier handelt es sich um eine nackte weibliche Gestalt, ein kräftiges Mädchen aus dem Volke, welches mit gesenkter Wimper auf dem Piedestal steht; die rechte Hand umklammert den stützenden Zweig, der linke über dem Haupte erhobene Arm sucht ein verblaßtes blaues Band im dunkeln Haare zu befestigen. Der Körper ist preisgegeben, doch das Antlitz athmet jungfräuliche Scham, und dieser eine feine Zug hilft dem Beschauer über den ersten ungünstigen Eindruck hinweg: es ist ein Weib aus niederer Sphäre, das uns entgegentritt, die Attachen der Knöchel, die Bildung der Zehen, die ungepflegten Nägel an Händen und Füßen beweisen es. Den Idealgestalten der Antike gegenüber, von der niedlich koketten Mediceerin, der Französin unter den Aphroditengestalten der alten Meister, bis zu der göttliche Ruhe athmenden Venus von Milo, fühlt man sich in eine andere Sphäre versetzt; dieses „Bildhauermodell" ist eine Plebejerin vom Wirbel bis zur Sohle. und ihr wahrheitsgetreues Bild ist das Symbol des Realismus unserer Tage. Zur Rechten seines Modells ist die Gestalt des Bildhauers sichtbar; das antik drapirte Gewand läßt Arm und Schulter bis zur Hälfte frei, die rechte Hand stützt sich auf das Piedestal seiner Thonfigur, welche dicht hinter dem Mädchen aufgestellt ist. die linke hält ein Klümpchen nassen Thones, und das ernste sinnende Auge des edeln, vom dunkeln Barte umrahmten, männlich schönen Antlitzes ruht prüfend auf seinem Modelle. Kein Zug von Sinnlichkeit mischt sich ein, er sieht in ihr nur die Form zur Einkleidung des ihm vorschwebenden Ideales. Ein Gypsabguß vom Friese des Parthenon bildet den Hintergrund zu dem Modelle, der beinah fertigen Nachbildung desselben und dem genialen Kopfe des Künstlers, dessen Büste ebenso vollendet ist, wie der erhobene Arm und die ganze obere Partie des Mädchens, während deren untere Partie, ebenso wie bei der Bakchantin, noch manche Schwäche oder ein allzu getreues Festhalten am Gegebenen zeigt. Neben diesem Gemälde hatten die Berliner damals Gelegenheit gehabt, das im Privatbesitz in London befindliche „Bildhauer-Atelier" zu studiren.

Den schärfsten Gegensatz zu den beiden Figuren: das „Bildhauer-Modell" und „Nach dem Tanze" bildet die liebliche kleine „Badewärterin", die verkörperte Anmuth und kindliche Unschuld. Eine halb erschlossene duftige Rosenknospe, lehnt das höchstens vierzehnjährige, nur mit einem drapirten Tuche bekleidete Mädchen, das große Präsentirbrett mit den Handtüchern an sich gedrückt, an der Wand vor dem Frauenbade, in welches eine Spalte des türkischen Vorhanges Einblick gestattet. Drinnen plätschert es im Bassin; die Eine taucht unter, so daß nur der volle Nacken und die Schultern sichtbar sind, die Andere schickt sich zum Heraussteigen an, und für sie sind wohl die gewärmten Servietten bestimmt; doch die Palme gebührt dem zarten Wesen, das, ein

Bild geduldigen Harrens, draußen an der Säule den Ruf der Gebieterin abwartet. Müde hat sie das Köpfchen zur Rechten geneigt, und die großen dunkeln Gazellenaugen blicken unter hochgeschwungenen Brauen melancholisch in's Weite. Das kurz geschnittene Haar fällt tief auf die reine Stirn, und der rosige Mund läßt halboffen die weißen Zähne durchschimmern. Die Formen sind erst halb entwickelt, aber der Liebreiz der Jungfrau hat bereits den Uebermuth des Kindes verdrängt. Der in schweren Falten drapirte Vorhang dient der bräunlichen Haut zur willkommenen Folie, die kleine Träumerin reizt zum Träumen (S. den Holzschnitt).

Alma Tadema's letztjährige Einsendung zur Berliner Kunstausstellung hat der Kritik nicht weniger als weiland sein Bildhauermodell zu schaffen gemacht. Die „Morgengabe der Galeswintha" führt in das sagenhafte Dunkel der fränkischen Geschichte zurück und bedurfte für den Uneingeweihten eines siebzehn Zeilen langen Commentares zum Verständnisse der Sachlage. Nicht Galeswintha, die westgothische Königstochter und rechtmäßig angetraute Gemahlin König Chilperich's von Neustrien, sondern Fredegonde, ihre Vorgängerin, welche die Herrschaft über den schwachen, ihr aus Politik abtrünnig gewordenen Geliebten wieder zu erringen weiß und die verhaßte Nebenbuhlerin durch Chilperich's Mund zum Tode des Erdrosselns verdammen läßt, ist die Heldin des Gemäldes. Die Handlung selbst ist hinter die Scene verlegt, die im Hintergrunde sich bewegenden Miniaturgestalten geben keine Uebersicht des grausamen Aktes, Fredegonde sitzt allein, unnatürlich groß im Verhältnisse zu ihnen, im Vordergrunde. Auch sie ist nur mittelgroß, und darin liegt ein Hauptfehler des Ganzen, welcher den Gesammteindruck wesentlich beeinträchtigt. Vor ihr liegen Schmuck und Gold, Ringe und Spangen in Haufen ausgebreitet; es ist die reiche Mitgift des Opfers, die Morgengabe der Galeswintha und die Beute der Siegerin; halb abgewendet späht sie hinaus, als lausche sie dem Todesseufzer der Nebenbuhlerin, ihr Auge glüht düster, ihre Pulse fliegen, und trotzdem zählt die „Morgengabe der Galeswintha" nicht zu Tadema's gelungensten Schöpfungen. Dessenungeachtet ließ der Ruf des gesuchten Meisters auch sie schon auf der Staffelei einen englischen Käufer finden, der uns Deutschen nur gnädig die Besichtigung seines Gutes gestattete.

Als die historische Ausstellung von Friesland 1876 im alten Residenzschlosse seiner Statthalter zu Leeuwarden, wo der Dronijper Natursohn seufzte, litt und studirte, einen ganzen Saal voll Gemälde friesischer Maler vereinte, fehlte Hobbema, der größte friesische Landschafter, gänzlich im Kreise, und Alma Tadema hatte nur ein einziges seiner historisch treuen ethnographischen Genrebilder: „Die Mumien" in die alte, seit seinen Mannesjahren verläugnete Heimat seiner Knabenzeit gesandt, ein an Umfang kleines, an archäologischen Zuthaten überreiches Bild. Es geleitet uns zur Zeit Kaiser Diocletian's in eine mit allen Finessen ausgestattete ägyptische Todtenkapelle, wie nur ein Meister in diesem Fache sie farbenglühend zu schaffen versteht. Die Mumie ruht aufgebahrt neben dem Schlitten, der sie hierher brachte, und die Wittwe, deren langes Haar wie ein Schleier über das Gesicht niederhängt, kniet verzweifelnd an ihrer Seite. Singende und musicirende Priester der Nekropolis leisten ihr Gesellschaft. Sprüche aus dem heiligen Todtenbuche schmücken die Wände, im Körbchen am Eingange liegen die Lotosblumen, welche die Besucher, wie die holländische Erklärung besagte, den in geheiligten Urnen aufbewahrten Eingeweiden der Entschlafenen als letzte Liebesgabe zu weihen pflegten. Durch die offene Thür schweift der Blick an der Statue der Todten-



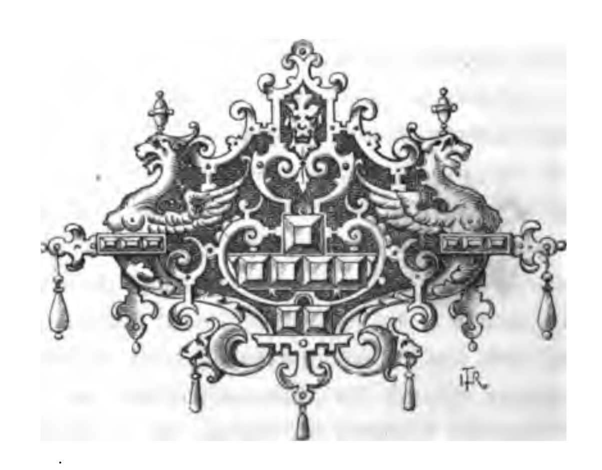
göttin Pacht vorüber in die Allee gigantischer Sphinxe hinaus, welche zur Todtenstadt und zum großen Tempel führten und auf Alma Tadema's Gemälde, unverstümmelt und aus dem Sande ausgegraben, ein Auferstehungsfest feiern.

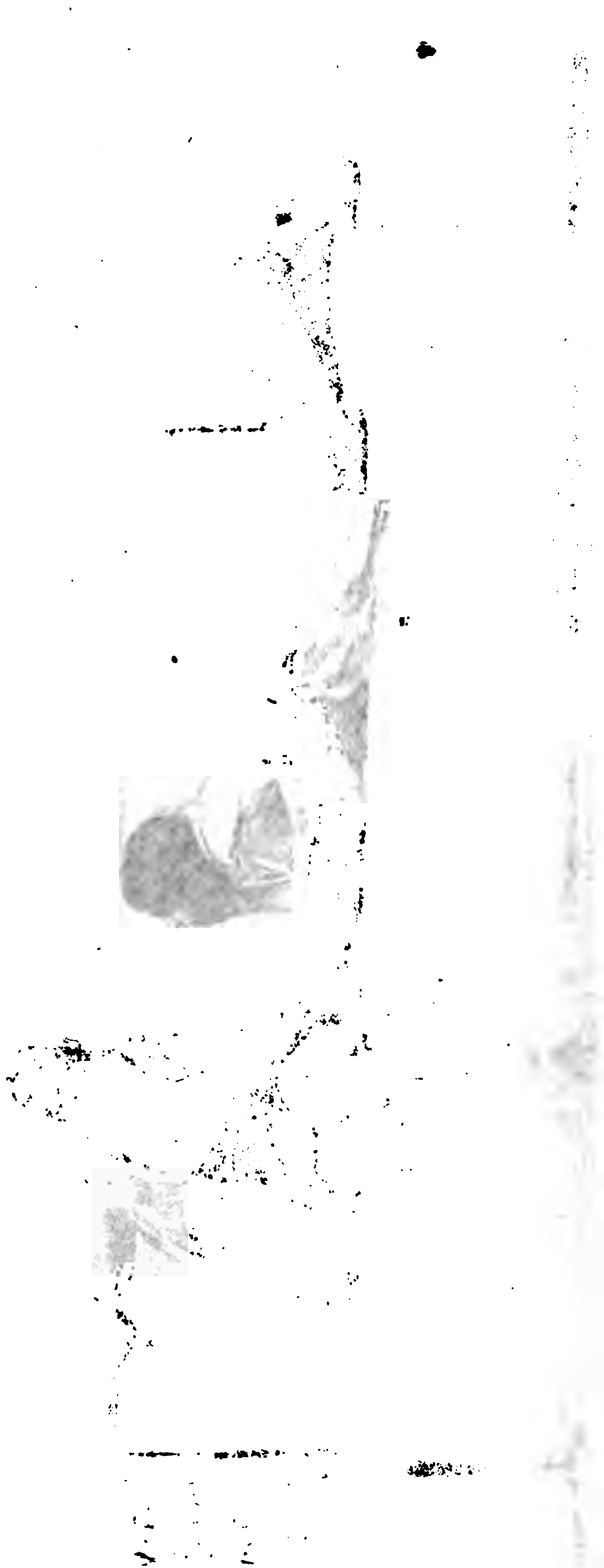
In der beiliegenden Radirung Unger's führen wir den Lesern eines der neuesten Bilder des Meisters vor, welches er neben der Namensunterschrift als sein hundertundfünfundachtzigstes Werk bezeichnet hat. Wir haben es „Idylle" genannt und meinen, daß die schlichte, sich selbst erklärende, dem Leben abgelauschte Scene keinem der mit reichem archäologischem Apparat ausgestatteten Prachtbilder Alma Tadema's nachzusetzen sei.

Lawrence Alma-Tadema, wie der „englische" Maler sich seit 1870 nennt, ist Mitglied der „Royal Academy" zu London und Ehrenmitglied der königlichen Akademie von Schottland; 1873 ward er zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt; 1874 trug er auf der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin die goldene Medaille davon und ward Mitglied der Akademie. Seit dem Monate Februar 1879 ist der Meister Membre correspondant der Akademie Don Fernando's in Madrid. Welch guten Klang sein Name in Deutschland hat, beweist die von der Spemann'schen Verlagshandlung in Stuttgart an ihn ergangene Aufforderung zur Theilnahme an der künstlerischen Ausschmückung des Prachtwerkes „Hellas und Rom". Er steht an der Spitze der dazu gewonnenen Kräfte, und seine genaue Kenntniß des klassischen Alterthumes hat zweifelsohne bedeutend zu dem Erfolge des Werkes beigetragen.

„Mrs. Alma Tadema" hat auf der Pariser Ausstellung durch ein allerliebstes schelmisches Kinderbildchen „Der Blaustrumpf" bewiesen, daß man nicht ungestraft unter Lorbeern wandelt. Der kleine Schelm hat sich Eulenspiegel zur Lektüre auserkoren.

Möge der geniale Friese noch lange sich der Vollkraft seines Talentes erfreuen und noch manche farbenfrische Bilder aus dem Dunkel der Vergangenheit auf die Leinwand zaubern, der Mitwelt zum Genusse, der Nachwelt zur Bewunderung! Der gefeierte Meister zählt erst 43 Jahre und steht schon auf der Höhe seines Ruhmes. „Ubi bene ibi patria" war bisher sein Wahlspruch, der ihm Glück brachte; „noblesse oblige" laute er in der Zukunft, zum Besten der Kunst!











IDYLLE.


UNIVERSITY
OXFORD
GALLERIES

Das Dorische in der Renaissance.

Von Joseph Wastler.

Mit Holzschnitten.

er dorische Stil der Griechen fand seines Ernstes und seiner struktiven Gemessenheit wegen bei den prachtliebenden Römern keinen besonderen Anklang. Vitruv schiebt die Unlust zur Anwendung dieses Stiles auf den sehr kleinlich klingenden Grund der Schwierigkeit und Mißlichkeit in der Austheilung der Triglyphen, besonders der Ecktriglyphe [1]) und verschweigt absichtlich oder unbewußt die eigentliche Ursache der Unpopularität des Dorischen bei seinen prunksüchtigen Landsleuten, welche gewiß nur in der zu großen Einfachheit der Formen, besonders der Säule bestand. Es ist daher kein bloßer Zufall, daß, als die Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts bei der Abfassung ihrer Tractate über die Säulenordnungen in Rom und dem übrigen Italien nach antiken Resten des dorisch-römischen Stiles suchten, ihre Ausbeute gegenüber den zahllosen ionischen und korinthischen Monumenten eine sehr geringe war. Soviel uns bekannt ist, waren das Theater des Marcellus, der Tempel der Pietas, ein heute nicht mehr existirender Triumphbogen in Verona, die sehr zweifelhafte untere Ordnung des Colosseums, ein bei dem ponte Nomentano gefundenes Gebälkstück sammt Säulenkapitäl, ein ähnliches Gebälkstück, von Bramante in den Fundamenten von St. Peter ausgegraben, ein solches vom Forum Boarium [2]), endlich die Trajanssäule die spärlichen Bruchstücke, aus welchen in Verbindung mit dem unklaren Text des Vitruv die Bahnbrecher der Renaissance den römisch-dorischen Stil studirten und rekonstruirten. [3])

Noch spärlicher fließen die Quellen für die sogenannte toskanische Ordnung. Vitruv, welcher hier ganz besonders dunkel ist, kommt kaum über die Beschreibung der Säulen-

1) Er ordnete als Auskunftsmittel zur Herstellung vollkommen gleicher quadratischer Metopen für die Ecke seine berühmte „Halbmetope", eigentlich Drittelmetope an, wobei die Ecktriglyphe über das Säulenmittel zu stehen kommt.

2) Alle drei abgebildet bei Serlio: Cinque libri dell' Architettura.

3) Es ist kaum anzunehmen, daß der Herkulestempel zu Cora den Gründern der modernen Säulenordnungen L. B. Alberti und Serlio bekannt gewesen, sonst würde ihn der gewissenhafte Serlio, der jedes ihm bekannte alte Fragment maß und in seinem klassischen Werke publicirte, sicher nicht übergangen haben. Winckelmann hat übrigens Zeichnungen Raffael's von diesem Tempel in Händen gehabt, wie er in seinen „Anmerkungen über die Baukunst der Alten" angiebt.

basis und des Kapitäles hinaus und spricht beim Gebälk über die Ausführung desselben durch mit Schwalbenschwänzen zusammengefügte Holzbalken, als ob die Holzkonstruktion und die Verkleisterung derselben durch Mörtel ein wesentliches Kriterium für den Stil eines Gebäudes wäre. Soviel ist gewiß, daß schon zu den Zeiten der Römer der toskanische und dorische Stil vielfach verquickt wurden, so daß sich die römisch-toskanische Ordnung kaum ohne dorischen Einfluß denken läßt, sowie andererseits die Umwandlung des Griechisch-Dorischen in das Römisch-Dorische nur durch die Mitwirkung der toskanischen (etruskischen) Formen erklärt werden kann. An eigentlichen Baufragmenten toskanischen Stiles scheint selbst im 15. Jahrhundert nichts mehr vorhanden gewesen zu sein, so daß die Bautheoretiker genöthigt waren, aus dem Nebelbilde des Vitruv'schen Textes konkrete Formen zu gestalten.

Vitruv läßt die alten Dorier ihre Säulen mit dem Ausmaße des männlichen Körpers vergleichen: so wie beim Manne die Länge des Fußes, sechsmal genommen, dessen Höhe gibt, so soll auch die Höhe der Säule das Sechsfache des Durchmessers haben. Er selbst gibt allerdings das Verhältniß wie 1 : 7 an, was er dadurch motivirt, daß „die Späteren an gewählterem und feinerem Urtheil vorgeschritten", dieses Verhältniß acceptirten. Während nun Vitruv für die toskanische Ordnung auch kein anderes Verhältniß als 1 : 7 zu geben weiß, sind die Gründer der modernen Ordnungen L. B. Alberti[1]), Serlio 2c. weit konsequenter, indem sie der toskanischen Ordnung das sogenannte männliche Verhältniß lassen und für die dorische 1 : 7 annehmen. Wir wollten durch dieses Beispiel nur zeigen, daß für die toskanische Ordnung die Antike nicht maßgebend sein konnte, sondern Alles mehr oder weniger neu zu erfinden war. Und wahrlich, es gehörte die ganze Genialität eines L. B. Alberti, auf dessen Schultern alle folgenden Bautheoretiker stehen, dazu, um aus den vagen Angaben Vitruv's und aus den gegebenen dorischen Resten eine toskanische Ordnung zu rekonstruiren, welche in der Antike vielleicht nie so existirte, welche aber das genial angefügte Schlußglied einer Kette architektonischer Ausdrucksformen bildet und gewissermaßen den Grundstamm, aus dem die gegebenen römischen Ordnungen in organischer Weiterbildung und successiver Verfeinerung herauswachsen.

Kehren wir wieder zum Dorismus zurück! Wenn man die oben genannten antiken Ruinen und Ruinenstücke, aus denen die Bautheoretiker den dorischen Stil der Renaissance ableiteten, mit einander vergleicht, so zeigen die wesentlichen Unterschiede der Konstruktionen recht eindringlich die Verschiedenheit der dorischen Formen selbst in der antik-römischen Kunst: Glatte und griechisch, d. i. segmentförmig kannellirte Säulen mit und ohne Basen, lateinische und griechisch-dorische Kapitäle, ein- und zweitheilige Architrave, die Gebälke mit und ohne Mutuli, mit und ohne Zahnschnitt; eine allgemeine Uebereinstimmung nur in den Triglyphen, in den Tropfen unterhalb derselben und in der quadratischen Form der Metopen. Es scheint uns zunächst von Interesse, die Formen, welche die einflußreichsten Autoren der „regole", nämlich L. B. Alberti, Serlio, Vignola und Palladio geschaffen, in ihren Hauptzügen zu vergleichen, was durch nachfolgende Zusammenstellung geschehen soll.

---

1) L. B. Alberti: Della Architettura, della Pittura e della Statua, ferner derselbe Autor: „Ueber die fünf Säulenordnungen", in's Deutsche übersetzt von Dr. Hub. Janitschek in Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgeschichte.



Name des Autors		Säulenbasis	Schaft	Kapitäl	Architrav	Fries	Glieder zwischen dem Triglyphenkapitäl und der Hängeplatte	Mutuli	Tropfen am Kranzgesimse
L. B. Alberti 1452		attisch	flach oder griechisch kannelirt	lateinisch	zweifach	Triglyph[1] mit 6 Tropfen darunter, Metope quadratisch	Kleines Kyma und Wulst	Mutuli	Tropfen an den Mutuli
Seb. Serlio 1540		do.	do.	do.	einfach	do.	Kleines Kyma mit Plättchen	Keine Mutuli	Tropfen an der Hängeplatte
Vignola[2] 1563	Angeblich nach dem Theater des Marcellus	toskanisch	do.	do.	do.	do.	Kyma, darüber Zahnschnitt	do.	do.
	Nach verschiedenen Antiken zusammengestellt	?	griechisch kannelirt	do.	zweifach	do.	Wulst, dann Platte mit Mutuli	Mutuli	Tropfen an den Mutuli
Palladio[3] 1570		attisch	do.	do.	do.	do.	Kyma mit Wulst	Keine Mutuli	Tropfen an der Hängeplatte

Unbedingt übereinstimmend bei allen diesen Autoren ist nur der Fries gebildet. Die rhythmische Gliederung desselben durch Triglyphen (mit 6 Tropfen unter der Tänie des Architravs) und quadratische Metopen ist daher das Hauptkriterium der von den Theoretikern der Renaissance geschaffenen dorischen Ordnung. Kaum weniger einheitlich, nur durch unwesentliche Modifikationen der Nebenglieder verschieden, ist das Säulenkapitäl gebildet. Es ist lateinisch, d. h. besteht aus einem Abakus mit einem krönenden kymatischen Gliede, einem viertelkreisförmigen Echinus und drei schmalen Riemchen darunter. Der Säulenhals ist durch ein Stäbchen mit Plättchen begrenzt. Alles Uebrige ist verschieden gebildet, bewegt sich aber innerhalb der bei den römisch-dorischen Ordnungen vorfindlichen Grenzen.

Interessant ist das Verhalten der genannten Autoren zur griechischen Kanellirung der Säule. Jeder giebt die segmentförmige Kanellirung sammt der genauen Beschreibung der Konstruktion derselben, und doch hat keiner bei seinen Bauten sie je in Anwendung gebracht[4]). Es ist eben die Tradition der griechischen Antike, welcher jeder dieser Autoren in seinem theoretischen Werke gerecht zu werden sich bemüht; sobald aber das praktische Bauen an ihn herantritt, entäußert er sich des fremden Zwanges und schafft, geleitet von einem vielleicht unbestimmten, aber um so mächtigeren Gefühle, im Geiste seiner, der modernen Zeit. In der That stehen die strammen Kanelluren des griechisch-dorischen Stiles mit ihren scharfen Kanten im grellsten Gegensatze zu den im Allgemeinen weichen Formen des römischen Stiles und der Renaissance.

Die fünf Säulenordnungen der Renaissance sind eine einheitliche Konception. Die äußerlichen Formen derselben sind gebildet aus Elementen, die in Etrurien, in den dorischen und ionischen Landen Griechenlands, in Korinth und Rom ihre Entstehung gefunden haben mögen, aber der Eklekticismus der Renaissance schafft daraus eine einheitliche Architektur, indem er die Besonderheiten dieser einzelnen grundverschiedenen

1) Nach der Beschreibung Alberti's eigentlich ein Tetraglyph.
2) Vignola: Regola delli cinque ordini d' architettura.
3) Palladio: I quattro libri dell' Architettura. Venezia 1581.
4) Die zwei griechisch kannelirten Säulen an der dorischen Thüre der Gran Guardia des Dogenpalastes von Vicenza Scamozzi (siehe Cicognara, Fabbriche Venezia) dürften wohl in ganz Italien wenige Gegenstücke aufzuweisen haben.

Stile soweit abtönt und umbildet, daß sie zwar ihren historischen Ursprung nicht verleugnen, aber organisch in den Rahmen der neuen Kunst passen, einer Kunst, die mit Bewußtsein daran geht, die antiken Formen im neuen Geiste zu verwerthen. Die fünf Säulenordnungen werden zu bloßen Abstufungen einer und derselben Kunst, die als der Ausdruck des modernen Geistes das ganze Universum umfaßt. Und so wie der an der klassischen Literatur herangebildete Denker des 16. Jahrhunderts in seinen Reden und Schriften die durch die vorgeschrittene Bildung zu einem Gemeingut gewordenen griechischen und römischen Klassiker citirt, so citirt gewissermaßen die Architektur in ihren Formen die Kunst vergangenener Zeiten, hier das Dorische, dort das Jonische oder Korinthische anwendend, je nachdem ihr das eine oder andere Ausdrucksmittel geeignet scheint, um mehr oder weniger Kraft, mehr oder weniger Feierlichkeit oder Eleganz zur Erscheinung zu bringen. Aber das Citat ist in der herrschenden, allgemein verständlichen Sprache des Cinquecento vorgetragen, es ist eine freie Reproduktion der durch das Studium der antiken Werke gewonnenen und assimilirten Formen.

So wenig die scharfkantige Kanellirung der Säule in das System der Architektur der Renaissance paßt, so wenig eignet sich auch der Mangel der Säulenbasis. Das energische unvermittelte Emportreiben der Säule aus dem primitiven Stufen-Stylobat stände in keiner Harmonie mit „tutta quella musica“ der Renaissance-Bauformen, und unsere Theoretiker ließen sich von einem ganz richtigen Gefühle leiten, indem sie, ihrem Lehrmeister Vitruv zum Trotz, der dorischen Säule eine attische oder toskanische Basis gaben. Der einzige Palladio, welcher für sich die antiken Ruinen in Rom nochmals nachmaß und gewissermaßen als Präservativ gegen die um 1570 bereits hereinbrechende Verwilderung der Formen nochmals den strengen Geist der Antike heraufbeschwor, gibt in seinen Ordini (im ersten der quattro libri) eine Abbildung der dorischen Säule ohne Basis und zwar nur aus doktrinärer Rücksicht, denn er bemerkt dabei ausdrücklich: „Negli Antichi non si vede Piedestilo à quest' ordine, ma si bene ne' moderni.“ Er ist auch, soviel uns bekannt, der einzige Architekt der Renaissance, welcher bei einigen seiner Entwürfe für Landhäuser Portiken mit dorischen Säulen ohne Basis anordnet[1]), und zwar bei den Villen Pisani in Bagnole, Pojana, Calbogna in Finale, Tiene bei Vicenza und Mocenigo in Fratte di Polesina.[2]) Allein auch diese Beispiele stehen nur auf dem Papier, da sie mit Ausnahme der Villa Mocenigo nie ausgeführt wurden, und waren nach der damals herrschenden Ansicht, daß sich das Dorische sowohl für den kriegerischen Charakter als auch für den Ausdruck des Ländlichen vorzüglich eigne, überhaupt nur projektirt für untergeordnete Gänge, welche das herrschaftliche Wohnhaus mit den Oekonomiegebäuden und Ställen in Verbindung brachten.

Von großem Interesse ist die Thatsache, daß bei den Palast-Façaden die Säulen- und Pilasterstellungen, kurz die antiken Ordnungen, verhältnißmäßig spät zur Anwendung kamen. Wäre die Renaissance in Rom entstanden, so würden wahrscheinlich die antiken Ordnungen gleich von vorne herein einen dominirenden Platz bei den Palastfaçaden eingenommen haben. Die Brunellesco, Alberti rc. waren aber durchweg Florentiner, die zwar in Rom ihre Aufnahmen und Studien machten, aber, heimgekehrt, sich dem Banne der grandiosen Façade des Palazzo Vecchio nicht entringen konnten. So kam es, daß

1) Die basislosen Rustikasäulen an den Festungsthoren Sanmichele's in Legnano, Verona und Zara können hier, wo es sich um die reine Säule handelt, füglich nicht gerechnet werden.

2) Les Batimens et les dessins de A. Palladio par Octave Bertotti Scamozzi. Vicence 1786.



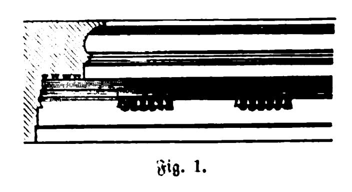
die ersten Renaissancefaçaden in der Rustika ausgeführt wurden, welche den geraden Gegensatz zu den Säulenstellungen bildet. Hier ist alles fein durchdachte Rhythmik, jedes Glied steht im wohl abgewogenen Verhältniß zum anderen, und die Säulen sind gewissermaßen die Spitze einer ästhetischen Kombination. Dort besteht die Kunst darin, aus gefügten Steinen eine trotzig starrende Felswand zu schaffen mit Klippen und Unregelmäßigkeiten, welche die robuste Natur nachzuahmen streben, und dem Künstler bleibt nur die, in Wirklichkeit sehr große, beim Betrachten des Werkes aber nicht sonderlich in die Augen springende Aufgabe, das Gewirre der rohen Blöcke zu großen Verhältnissen zu ordnen und an dem wenigen Gesimswerk ahnen zu lassen, daß dieser Wildheit auch ein künstlerisches System zu Grunde liegt. L. B. Alberti war der Erste, der es wagte, die antiken Ordnungen mit der Rustika zu verbinden, und seine Pilasterstellung am Palazzo Rucellai ist der erste schüchterne Versuch, den Trotz der Rustika durch die edle Schönheit und die feinen Silhouetten der Antike zu brechen. Das geschah anno 1460, und doch hatte derselbe Künstler schon 1447 seine korinthische Säulenstellung an der Façade von S. Francesco in Rimini angeordnet und Brunellesco noch früher, nämlich 1425, das Innere von S. Lorenzo in Florenz in völlig antikem Geiste geschaffen. Als 1468 der Florentiner Giuliano da Majano den ersten Renaissance-Profanbau in Rom, den Palazzo di Venezia ausführte, fühlte er sich dort, wo es keinen Palazzo Vecchio gab, allerdings durch die Rustika nicht gebunden, aber auch er verlegte seine dem Colosseum nachgebildeten Bogenstellungen in den Hof, beschränkte sich bei der Façade auf zwei das Thor einrahmende Säulen kompositer Ordnung und schloß das Gebäude als echter Florentiner mit dem gothischen Konsolen- und Zinnenkranz ab, der ihm von seiner Heimat noch im Sinne lag.

Erst gegen 1500, also mit dem Beginne der Hochrenaissance treten die antiken Ordnungen bei den Palastfaçaden in den Vordergrund, und der große Bramante war es, der 1501 am Palazzo Sora dieselben zur völligen Herrschaft in der Façade führte. In dem ebenerdigen Geschoß dieses Palastes und in dem gleichzeitig ausgeführten Tempietto in S. Pietro in Montorio bringt Bramante die dorische Ordnung zum ersten Male zur vollen Geltung. Sie ist an beiden Objekten in ihrer vollen Reinheit mit Triglyphen und Tropfen, jedoch ohne Mutuli ausgeführt. Aber die Schwierigkeit der Triglyphenaustheilung wird nur zu bald zu einem Hemmniß der reinen Durchführung dieses Stiles, und Vitruv's absprechende Meinung wirkt hier wie ein alter Familienfluch, der in den fernsten Generationen noch schädlichen Einfluß nimmt. Allerdings bildet die Anbringung der Triglyphen „theoretisch“ die Regel; aber wo es in der Eintheilung nicht angeht, quadratische Metopen zu erhalten, helfen sich die Künstler mit allen möglichen Auskunftsmitteln. So ordnet Peruzzi am Fries der dorischen Ordnung des Palazzo Massimi in Rom eine in der Ausführung unterbliebene Inschrift an, Palladio hilft sich nicht selten dadurch, daß er die Triglyphen durch Ochsenköpfe ersetzt, den Fries dadurch, wie Temanza [1]) sich ausdrückt, in eine „metopa continuata“ verwandelnd, und Künstler mit noch elastischerem Gewissen verzichten endlich auf jeden rhythmischen Wechsel und machen den Fries einfach glatt, wodurch das Dorische sein charakteristischstes Merkmal verliert und, sobald auch die Mutuli fehlen, allgemach in's Toskanische übergeht.

1) Vita dei più celebri architetti e scultori Veneziani. Venezia 1778.

Vielleicht am strengsten verfährt der Verfasser der „Regole": Vignola. Seine Porta del Popolo, die dorische Ordnung an dem reizenden kleinen Palazzo auf Piazza Navona weisen den reinsten Stil auf, sogar mit Anwendung der Mutuli, das Portal der Farnesischen Gärten denselben ohne Mutuli. Wir finden ferner das reine dorische Gebälk, denn um dieses handelt es sich vorzüglich, am Hauptgeschoß des Pal. Costa von Peruzzi, in den Höfen der Palazzi Angelo Massimi und Linotte von demselben, der Palazzi Farnese und Palma von Antonio da Sangallo, und des Pal. Negroni von Ammanati, sämmtlich in Rom, dann am Palazzo del Te in Mantua von Giulio Romano. Der eifrigste Doriker der Renaissance ist sicherlich Michele Sanmichele. Seine zahlreichen Festungs- und Stadtthore weisen sämmtlich, wenigstens in der Gebälksbildung, den strengen Stil auf, und von seinen fünf großen Palästen sind zwei, nämlich Pompei und Guastaverza in Verona, ganz dorisch, während Bevilacqua eine dorische Ordnung im Untergeschosse hat. Auch Palladio vertritt den reinen dorischen Stil auf's Kräftigste in der unteren Ordnung seiner Basilika und des Pal. Chieregati in Vicenza, dann in vielen seiner Entwürfe für Paläste und Villen, wobei er fast ausschließlich die von ihm mit Vorliebe angeordneten halbkreis- oder hufeisenförmigen Arkaden dorisch gestaltet. Für besonders prächtige Palastfaçaden bevorzugt er allerdings mit Recht die höheren Ordnungen.

Parallel mit dieser Anwendung des strengen dorischen Stiles läuft dann ein, wir möchten sagen, verwässerter Dorismus einher, der sich der schwierigen Triglyphenaustheilung durch einfache Weglassung derselben entledigt und welcher zu leicht in der Ausführung war, um nicht zahlreiche Nachahmer zu finden. Schon Bramante wendet diesen vereinfachten Stil im Hofe San Damaso im Vatican an, dem dann Peruzzi bei der Farnesina und zahlreiche Andere folgen. Temanza motivirt die Weglassung der Triglyphe am dorischen Fries der Carità von Palladio in Venedig dadurch, daß er sagt: die Triglyphen bedeuten in der Antike die Dielenköpfe; da aber die Decke des genannten Gebäudes nicht aus Dielen besteht, sondern gewölbt ist, so fallen die Triglyphen fort. Dieser Argumentation wäre entgegen zu halten, daß auch das Theater des Marcellus innen gewölbt war und dennoch außen die charakteristischen Triglyphen trug. Selvatico [1]) gibt den plausiblen Grund an, daß die Alten die Triglyphen nicht als Dielenköpfe, sondern einfach als Ornament betrachteten, wie einige etruskische Gräber und der Sarkophag der Scipionen im Vatican beweisen, welche ebenfalls Triglyphen aufweisen, ohne ihrer Natur nach Dielen haben zu können, und daß daher keine Verpflichtung bestand, dieses Ornament stets anzuwenden.

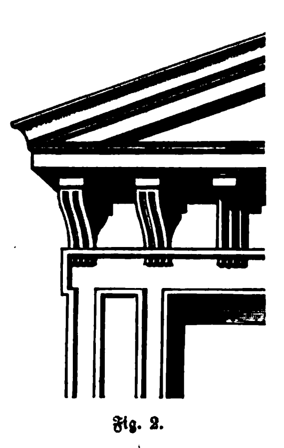

Fig. 1.

Bramante gibt der unteren dorischen Ordnung am Hause Raffael's schon ein ganz unbestimmtes Gesims und Antonio da Sangallo kommt in seiner Halle des Palazzo Farnese in der gesteigerten Sucht nach Vereinfachung zu dem Auskunftsmittel, den dorischen Fries ganz zu escamotiren. Dort hängen die Tropfen des Architraves, in gemessenen Abständen zu sechsen gruppirt, unmittelbar unter dem Kranzgesimse (Fig. 1) und der Fries ist verschwunden. Wenn diese Anordnung in dem Innenraum einer Halle, wo die Triglyphen von vornherein ausgeschlossen sind, vielleicht seine Berechtigung hat,

1) Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia. 1847.

ſo kann ſie bei einer Außenarchitektur, wie im Hofe des Pal. Sacchetti deſſelben Künſtlers, im Hofe des Pal. Pietro Maſſimi von Peruzzi keineswegs befriedigen, und das Auge ſucht mit wahrer Sehnſucht den verloren gegangenen Fries. Dieſe Tropfen unter dem Kranzgeſimſe, welche die Erinnerung an das Doriſche aufrecht erhalten wollen, ohne es zu können, machen den Eindruck von unmündigen Kindern, denen das herbe Schickſal ihre Eltern, den Vater Triglyphos und die Mutter Metopa, entriſſen und ſind eine ziemlich unnütze bedeutungsloſe Spielerei. Auch Palladio hat dieſes Motiv im ſogenannten Tablinium des Kloſters della Carità in Venedig angewendet, aber auch nur in einem Innenraume. Mit dieſer Weglaſſung des Frieſes iſt die Dreitheilung des Gebälkes geſtürzt und der Impuls gegeben zu jenen troſtloſen Gebälken des Barockſtiles, wo Glied auf Glied ſich häuft, aber die organiſche Gebundenheit des antiken Gebälkes: das Laſtende des Architraves, das Stützende und Abſchließende des Frieſes, das Schützende und Krönende des Kranzgeſimſes, verſchwunden iſt.

Serlio gibt in ſeiner „doriſchen Ordnung" die Zeichnung einer Thüre (Fig. 2), bei welcher oberhalb der Thüröffnung Diglyphen, oberhalb der Thürpfoſten aber je zwei diglyphenartige Konſolen angeordnet ſind, und fügt bei, daß die Erfindung dieſer anmuthigen Konſtruktion dem Bald. Peruzzi zukomme. In der That iſt durch dieſe Di- oder Triglyphenkonſole ein höchſt fruchtbares Motiv für die Renaiſſance gewonnen. Die ſtehende Konſole, im Gegenſatz zur ſchwebenden korinthiſchen, als rhythmiſches und ſtützendes Glied des Frieſes, iſt nicht neu. Wir finden am Hauptgeſimſe des Coloſſeums ſolche, die ganze Höhe des Frieſes einnehmende, das Kranzgeſimſe ſtützende Konſolen, wir finden ſie, in derſelben Art angebracht, am Hauptgeſimſe des Pal. Rucellai in Florenz von L. B. Alberti, wir finden ſie im Hof des kleinen Palazzo di Venezia von Pintelli in Rom, dann bei Bramante, der ſie mit beſonderer Vorliebe kultivirte, im Kloſterhof S. M. della Pace, am Pal. Giraud und an der Cancelleria. Aber neu und nach dem glaubwürdigen Zeugniß Serlio's von Peruzzi herrührend iſt die Analogie mit der Triglyphe, welche dadurch auf's Kräftigſte betont iſt, daß die Konſole, ſowie die Triglyphe, vertikale Einſchnitte und die Tropfen unter der Tänie des Architravs hat. Daſſelbe Motiv hat auch Antonio da Sangallo in dem ſchönen Hauptgeſimſe des Hofes ſeines Pal. Sacchetti verwendet, desgleichen Sanmichele an den Paläſten Bevilacqua und Guaſtaverza in Verona, nur mit etwas zu ſchwerfällig ausladenden Konſolen, Antonio da Ponte an dem eine doriſche Ruſtikaordnung abſchließenden Hauptgeſims der Prigioni in Venedig, ſpäter dann Giacomo della Porta beim Kranzgeſimſe des hinteren Mitteltraktes des Pal. Farneſe, wo allerdings das doriſche Gebälk einen ſchlechten Abſchluß für die korinthiſche Pilaſterſtellung bildet und überdies durch die unmittelbare Nähe des grandioſen Geſimſes Michelangelo's total geſchlagen wird, ꝛc. ꝛc.


Fig. 2.

Wenn wir einen Blick auf Serlio's Zeichnung (Fig. 2) werfen, ſo kann uns nicht entgehen, daß die Umwandlung der Triglyphen in die Triglyphkonſolen gewiſſermaßen der letzte Schritt iſt in der Milderung der dem Cinquecento zu herben griechiſch doriſchen Formen. Die Baſisloſigkeit, die ſcharfe Kannellirung der Säule ſind gefallen, aber noch ragt die Hängeplatte in einem jähen Vorſprung ſchroff über die Fläche des

Frieses hinaus. Durch die Umwandlung der Triglyphe in Triglyphkonsolen wird diese Schroffheit gemildert, und die ausladende Platte bekommt kräftige Stützen, welche in einer sanften Wellenlinie sich gegen die Last stemmen und dieselbe übernehmen. Vignola hat in genialer Weise diese dorischen Konsolen mit dem korinthischen Gebälk kombinirt. Er gibt die Abbildung (Fig. 3) in seinen „Regole“ und wendete sie an den Hauptgesimsen der Vigna des Papstes Julius III., des kleinen Palastes der Piazza Navona [1]) und des Schlosses Caprarola mit glänzendem Erfolge an. Hier bilden die stehenden Diglyphenkonsolen die Stütze für die schwebenden korinthischen und bereiten das Auge auf das kräftige Heraustreten der letzteren in der anmuthigsten Weise vor.

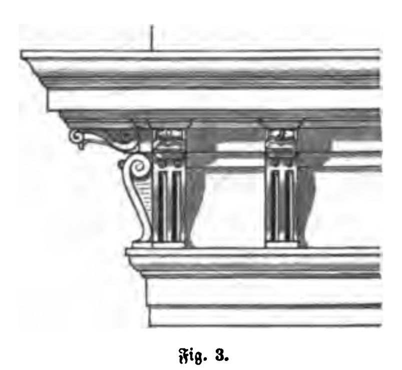


Fig. 3.

Man sieht aus Serlio's oder besser Peruzzi's Identificirung der aufrecht stehenden Konsole mit der Triglyphe, daß die Künstler der Renaissance die Triglyphen als wirklich stützende Glieder betrachteten. Peruzzi hat die Triglyphkonsolen als steinerne Bankstützen in der Vorhalle des Palazzo Massimi angewendet und durch das Enden derselben in Löwenklauen in ebenso schöner als klarer Weise das Fußen derselben ausgedrückt. (Fig. 4). Nach diesem Muster hat wohl Vignola die schönen Träger der Kaminsimse im Pal. Farnese und im Schloß Caprarola gebildet.

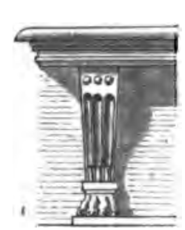


Fig. 4.

Da sowohl nach den erhaltenen antiken Resten, als nach den von den Bautheoretikern aufgestellten Ordnungen die rhythmische Gliederung des Frieses durch Triglyphe und Metopen ein wesentliches Kriterium für den dorischen Stil bildet, so müssen wir, um systematisch zu sein, in der Gebälkbildung der dorischen Renaissance eigentlich zwei Ordnungen unterscheiden. Die eine hält sich strenge an die Antike, stattet den Fries mit Triglyphen oder Triglyphkonsolen und Metopen aus und ist nur schwankend in der Anbringung der Mutuli und des Zahnschnittes. Die zweite läßt diese strengere Ausrüstung weg und verflacht sich zum glatten Fries, sich dadurch dem Jonischen nähernd. Die erste Art finden wir, wie die oben angeführten Beispiele zeigen, mit Vorliebe angewendet bei Festungsbauten und Gebäuden ernsten Charakters (die Libreria vecchia von Sansovino in Venedig macht hiervon eine Ausnahme), bei Stadtthoren und Portalen, in Hofräumen und vereinzelt an Façaden. Die zweite Art ist schon der Billigkeit und Bequemlichkeit der Ausführung wegen im Allgemeinen bei Façaden bevorzugt und vielleicht noch aus dem Grunde, weil sie sich homogener den darauf gestellten ionischen und korinthischen Ordnungen anschließt. Sie wird daher immer dort mit Vortheil angewendet, wo besonders zart profilirte und wenig vorspringende ionische und korinthische Pilaster der oberen Geschoße die Plastizität der Triglyphen und den wuchtigen Schattenschlag der Mutuli nicht gut vertrügen, ferner an Innenräumen, wo die Triglyphen als Dielenköpfe, ästhetisch genommen, keinen Sinn haben. In letzterer Beziehung kann man sagen, daß, da bei der Architektur der Innenräume schlechterdings

1) Die Abbildungen dieser und der meisten früher angeführten römischen Bauten finden sich in dem klassischen Werke Letarouilly's.

die Triglyphen nicht zuläßig sind, diese zweite Art als ein vom Innenraum auf das Aeußere übertragener Dorismus zu betrachten ist.

Die dorische Ordnung als die schwerere wird häufig mit der Rustika verbunden (erstes Beispiel am Pal. Rucellai von Alberti); später legen sich die Bossagen sogar um die Säulen oder Pfeiler selbst, wie an der Zecca zu Venedig von Sansovino (vielleicht das erste Beispiel, 1536), an den Festungsthoren von Sanmichele, an der Vigna des Papstes Julius von Vignola, am Gartenportal der Villa Sforza von Michel Angelo [1]) 2c., oder die dorischen Pfeiler lösen sich ganz in Rustika auf, nur das Kapitäl als besonders gebildeten Stein beibehaltend, wie an der Porta des Schlosses Caprarola von Vignola.

Der Barockstil, welcher einerseits die stärksten Ausdrucksmittel kultivirt, andererseits des Reizes der Abwechslung wegen keine der vor ihm geschaffenen Formen außer Berücksichtigung läßt, reproduzirt den reinen dorischen Stil seiner imposanten Gesammtwirkung und des kräftigen Schattenschlages der Mutuli wegen (unteres Geschoß des Palazzo Barberini von Bernini, Palazzo Ducale in Genua 2c.), sowie auch den durch die Einbuße des Frieses verwässerten Stil und kommt bei letzterem zu ziemlich banalen Gesimsbildungen. Er verwendet die dorische Ordnung selbst dort, wo sie am wenigsten hinpaßt, zu Kirchenfaçaden (Seitenfaçaden von S. Giovanni in Laterano von Fontana), und scheut sich nicht, selbst im Inneren der Kirchen den gelegentlich sogar mit Waffen und Schildern ausgestatteten Triglyphenfries zur Anwendung zu bringen, wie in S. Croce in Riva, in der Unterkirche von S. Martino a' Monti in Rom 2c. Auch Bramante hat die vier Hauptpfeiler der Vierung in der Madonna della Consolazione in Todi dorisch gebildet, er hütete sich aber wohl, den Fries mit Triglyphen zu schmücken.

Uebrigens kann zur Ehre des Barockstiles gesagt werden, daß seine Ausschreitungen am wenigsten die dorische Ordnung treffen. Während mit der ionischen, korinthischen und Kompositordnung die unsinnigsten Extravaganzen versucht wurden, scheinen an der strengen Gemessenheit und Gesetzmäßigkeit des Dorischen alle Verkünstelungsversuche gescheitert zu sein. Uns wenigstens ist, einige untergeordnete Gartenportale und Brunnenpfeiler abgerechnet, keine besondere Absurdität der dorischen Ordnung in der Barockzeit Italiens bekannt, und selbst der Erfinder der famosen „sitzenden Säulen," der Jesuit Pozzo, gibt in seinem bekannten Werke alle Beispiele des dorischen Stiles in ziemlich korrekter Weise. In die Barockzeit dürfte auch die Umwandlung der runden Tropfen (eigentlich Nägel, wie sie schon Alberti genannt hat) in viereckige fallen.

1) Abgebildet in Daviler's Civilbaukunst.

(Schluß folgt.)



Ueber einige Nürnberger silberne Becher.

Mit Illustrationen.



Fig. 1. Silberner Becher im Germanischen Museum zu Nürnberg.

In Band IX, Seite 237 dieser Zeitschrift habe ich auf einige durch große Schönheit in Komposition und Ausführung ausgezeichnete silberne Becher des sechzehnten Jahrhunderts, offenbar Nürnberger Ursprungs, aufmerksam gemacht, welche in mehreren unter einander verschiedenen Exemplaren, die jedoch sämmtlich auf denselben Entwurf zurückgehen, noch erhalten sind (Fig. 1). Außer den dort aufgeführten sechs Bechern der Art sind mir seitdem noch drei andere Exemplare, ebenfalls unter einander verschieden, bekannt geworden, nämlich: ein (schlecht erhaltener) Becher, seit dem Jahre 1730 in Besitz der jüdischen Todten-Brüderschaft zu Fürth, ein anderer im Kunst-Gewerbe-Museum zu Pest, und ein dritter, über welchen ich bis jetzt jedoch keine nähere Nachricht erhalten konnte, im kaiserlichen Kronschatz zu Moskau. Weil nun ein in gepunzter Manier ausgeführter (jetzt sehr seltener) Kupferstich mit dem Monogramm des Goldschmieds Paul Flynt existirt, welcher einen ganz ähnlichen Becher darstellt (Fig. 3), so glaubte ich damals annehmen zu müssen, daß derselbe Goldschmied, von welchem der Kupferstich herrührt, auch die Becher selbst gefertigt haben wird, besonders da letztere mit vollstem Verständniß der Detailformen ausgeführt sind. — Seitdem in der neuesten Zeit den deutschen Ornamentstichen des sechzehnten Jahrhunderts mehr Aufmerksamkeit gewidmet worden ist und dieselben in größerer Vollständigkeit zur allgemeinen Kenntniß gekommen, zum Theil auch neu publicirt worden sind, ist bekannt geworden, daß noch mehrere andere alte Kupferstiche mit Darstellungen dieser selben Becher existiren.

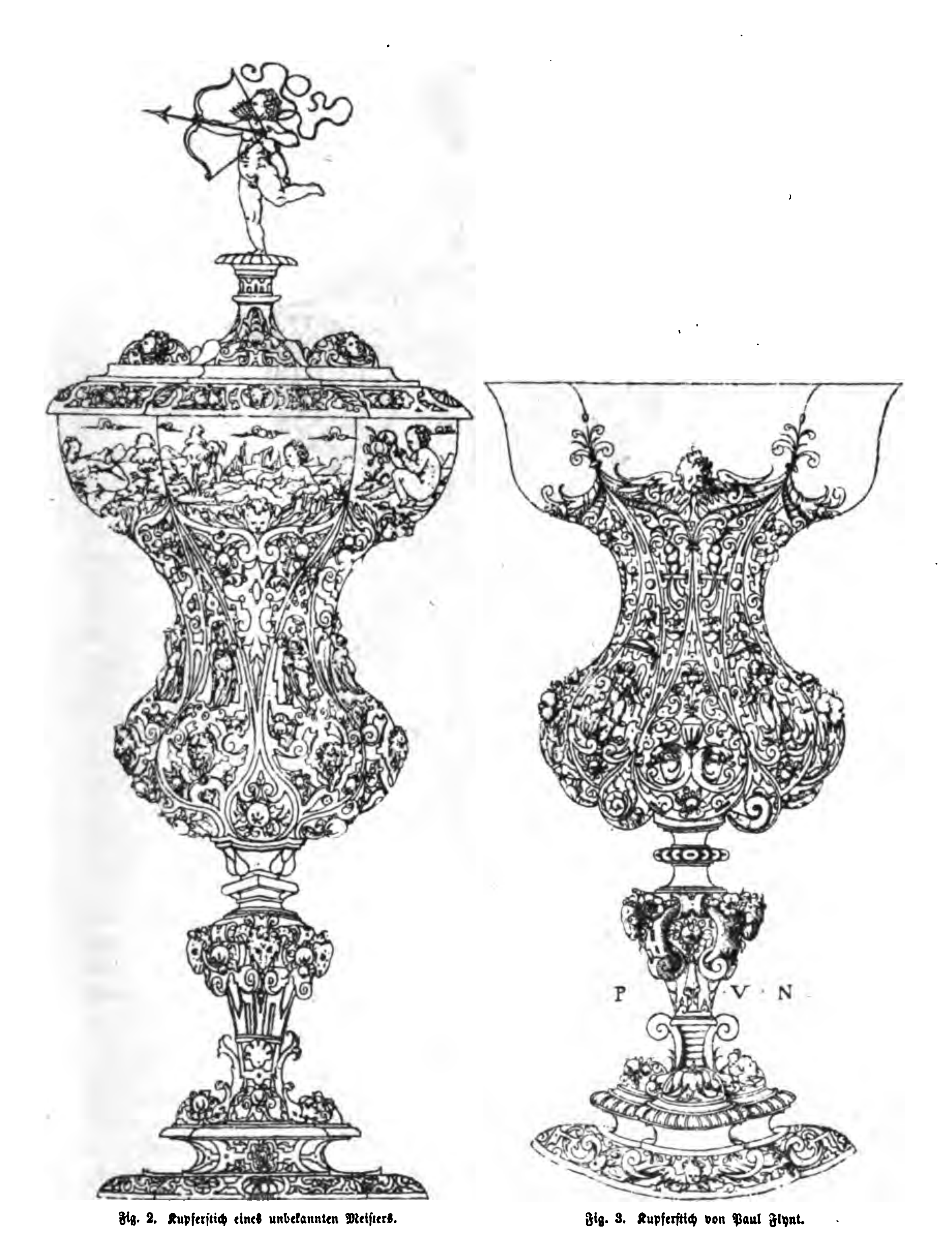


Fig. 2. Kupferstich eines unbekannten Meisters.

Fig. 3. Kupferstich von Paul Flynt.

Der, so viel bis jetzt bekannt, älteste derselben (in verkleinertem Maßstabe zuerst in Lichtdruck reproducirt unter Nr. 111 in dem Börner'schen Auktions-Katalog der Liphart'schen



Fig. 4. Kupferstich von Georg Wechter.

Kupferstichsammlung vom Jahre 1876) ist ein Kupferstich, ebenfalls in gepunzter Manier, von einem uns dem Namen nach noch nicht bekannten Goldschmied, dessen Arbeiten (leider nicht vollständig) unter dem Titel „Gefäße der deutschen Renaissance" theils vom Oester-

reichischen Museum zu Wien, theils vom Bayerischen Gewerbe-Museum zu Nürnberg in sehr würdiger Weise neu herausgegeben worden sind (Fig. 2). Diese Darstellung hat nicht nur mehr Aehnlichkeit mit den schönsten der Nürnberger silbernen Becher, sondern ist auch viel edler und schöner in der Ausbildung als der Flynt'sche Kupferstich, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sie die ältere ist. Die Arbeiten des ungenannten Meisters haben im Allgemeinen so große Aehnlichkeit mit der Kunstweise des berühmten Wenzel Jamitzer, daß man wohl annehmen muß, er sei ein Schüler des letzteren gewesen. — Außerdem giebt es eine dritte Darstellung dieser Becher ebenfalls in Kupferstich von dem Goldschmied G. Wechter (Fig. 4).

Aus den vorstehend mitgetheilten Thatsachen glaube ich nun folgende Schlüsse ziehen zu dürfen:

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Wenzel Jamitzer selbst, welcher bekanntlich überaus erfindungsreich war, den ersten und ursprünglichen, jetzt nicht mehr bekannten Entwurf zu diesen Bechern gefertigt hat.*) Derselbe fand so viel Beifall, daß er nicht nur von verschiedenen Goldschmieden — ein Musterschutz war damals unbekannt — sehr oft mit mehr oder weniger Abweichungen und schließlich in Barockformen in Silber ausgeführt wurde, sondern auch wiederholt — so weit bis jetzt bekannt, von dem ungenannten Meister, von Paul Flynt und G. Wechter — in Kupferstich dargestellt, ja sogar plastisch auf dem bronzenen Epitaph (vom Jahre 1619) des Goldschmiede-Gesellen-Grabes (Nr. 330) auf dem Johannis-Kirchhofe zu Nürnberg abgebildet worden ist.

Welchen Meistern die einzelnen silbernen Becher selbst, deren Ornamente nach Geschmack, Geschick und Kunstweise des ausführenden Künstlers und in Folge der Entwickelung des Kunststils mannigfach von einander abweichen, angehören, kann demnach aus den Kupferstichen nicht bestimmt werden. Man muß vielmehr in jedem einzelnen Falle auf die eingeschlagene offizielle Marke, welche freilich bei den Nürnberger Exemplaren auffallender Weise ganz fehlt, zurückgehen. —

Diese hier an einem besonders interessanten und hervorragend schönen Beispiele dargelegte Thatsache der wiederholten Benutzung desselben künstlerischen Entwurfs durch verschiedene Meister kommt im fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert ziemlich oft vor und ist für richtige Beurtheilung vieler Kunstwerke überaus wichtig. Es schien mir daher nützlich, einmal speziell darauf hinzuweisen.

Nürnberg, im April 1878. R. Bergau.

Nachtrag.

J. Stockbauer hat kürzlich im Königl. Archiv zu Nürnberg eine Notiz gefunden und (in „Kunst und Gewerbe" 1878, Nr. 34) publicirt, welche es in hohem Grade wahrscheinlich macht, daß jene drei, in meinem oben citirten Aufsatze zuerst genannten und näher bezeichneten silbernen Becher, welche ehemals Eigenthum der Nürnberger Goldschmiede-Innung waren, als alte Musterstücke anzusehen sind, welche im Jahre 1573 mit Genehmigung des Raths der Innung übergeben wurden, um als Anhalt bei Beurtheilung der von den Goldschmiede-Gesellen zu fertigenden Meisterstücke — dieselben bestanden in einem Trinkgeschirr von Silber, einem goldenen Ringe mit Stein und einem Siegelstempel — zu dienen. Sie durften den Gesellen auf Begehr „etliche Mal" gezeigt werden.

Diese Mittheilung erklärt vollständig das Fehlen der offiziellen Marken an diesen Bechern, ohne welche in Nürnberg kein Stück verkauft werden durfte, erklärt die Darstellung dieser Pokale auf dem Epitaph des Goldschmiedegesellen-Grabes und auch die Thatsache, daß dasselbe Motiv von verschiedenen Meistern bei der Ausführung von Gefäßen in Silber und Herstellung von gestochenen Vorlagen zu solchen wiederholt benutzt worden ist.

Nürnberg, im August 1878. R. Bergau.

*) Eine von Virgil Solis nach einer Zeichnung von W. Jamitzer angefertigte Radirung (publicirt in „Drinking-Cups, Vases, Ewers and Ornaments" by Virgil Solis (London 1862) hat in der Cupa dasselbe Motiv.

Einige Bemerkungen über Carpi.

Von Heinrich von Geymüller.



Seit zwei Jahren etwa hat Herr Dr. Hans Semper begonnen, an drei verschiedenen Stellen uns über seine ausgedehnten Studien in Carpi Mittheilungen zu machen. Dieses verdienstvolle Unternehmen wird vielen willkommen sein; ist auch seit Eröffnung der Bahnstrecke Modena-Mantua der Besuch des Städtchens ein sehr leichter geworden, so wird andererseits die Zahl derer, denen es lieb sein dürfte, Näheres über die dortigen Denkmäler zu erfahren, immer größer.

Folgende Zeilen wurden sofort nach dem Erscheinen der Studie Semper's in dieser Zeitschrift (Jahrgang 1878, Heft 6 u. 7) aufgesetzt, wir zögerten jedoch, sie zu veröffentlichen, weil unsere Untersuchung der Denkmäler von Carpi schon in's Jahr 1868 hinaufreichte. In seiner Schilderung scheint uns ferner Herr Semper die Denkmäler des Städtchens in ein so rosiges Licht zu stellen, daß wir uns immer von Neuem fragten, ob wir denn recht gesehen? — Wir hatten damals Carpi nur durch eine anderthalbstündige Fahrt im offenen Wagen von Modena aus erreichen können; seit vier Wochen lag die Ebene unter tiefem Schnee; in Carpi selbst war er noch ein Fuß hoch, — man fühlte, daß die Schilderung des strengen Winters, während welchem Julius II. und Bramante das nahe Mirandola belagert hatten, keine Uebertreibung sei. Wir dachten, es habe dieser Umstand uns vielleicht verhindert, uns für alle von Semper gepriesenen Werke gehörig zu erwärmen. Unser Besuch war außerdem ein sehr kurzer gewesen, und hatte blos den Zweck, zu ermitteln, ob an den Bauwerken Carpi's etwas von Bramante herrühre oder nicht. Die Untersuchung der Denkmäler, ein Gespräch mit dem gediegenen Lokalforscher Don Guaitoli, sowie die vom Marchese Campori herausgegebenen Werke hatten alle zu dem gleichen negativen Resultat geführt.

Vor einigen Wochen ward es uns nun möglich, wieder einige Stunden in Carpi zuzubringen, und da unser erster Eindruck in allen Punkten bestätigt worden ist, zögern wir nicht mehr, folgende kurze Bemerkungen hier mitzutheilen.

Wir fangen mit dem Dome an. Auf den ersten Blick gewahrt man, daß alle seine Theile aus Elementen, welche in verschiedenen Entwürfen Bramante's für St. Peter vorkommen, zusammengesetzt sind. Sehr bald sieht man ein, daß diese Arbeit nicht durch den Schöpfer dieser Elemente selbst gemacht werden konnte; daß Manches nur durch die Urheberschaft eines jüngeren Meisters wie Peruzzi, sowie durch den Umstand erklärlich sei, daß die Wiedergabe einiger für eine so verkleinerte Wiederholung des riesigen Domes von St. Peter weniger geeigneten Partien auf Befehl des Bauherren geschehen mußte. Es ist damit dieses Bauwerk für diejenigen, welche sich mit der Frage nach den Urhebern der Entwürfe für St. Peter beschäftigen, von wirklichem Interesse.

Aus den Umständen, unter welchen das Modell zu dem Dome von Carpi entstand und das Gebäude selbst ausgeführt wurde, glaubt Herr Semper den Schluß ziehen zu können, „daß wir im Grundriß des Domes von Carpi eine Schöpfung vor uns haben, die dem endgiltigen Plan des Bramante für St. Peter näher steht, als vielleicht irgend ein anderes, uns bekanntes St. Peterprojekt". (S. 213). Die erste Folge, die Herr Semper davon ableitet, wäre eine Bestätigung der Ansicht derer, welche, wie H. Jovanowits, meinen, Bra-

mante's endgiltiger Entwurf sei ein Langhausbau gewesen. Wie erwünscht nun eine Aufklärung in dieser wichtigen Frage wäre, so können wir doch nimmer zugeben, daß wir sie am Dome von Carpi finden und zwar in dem Umstande, daß dieser ein Langhaus hat. Hierfür giebt es den folgenden schlagenden Grund. Serlio sagt zur Erklärung des von ihm publizirten angeblichen Entwurfes Raffael's mit dem gewaltigen Langhausbaue: „Raphaello ... seguitando però i vestigi di Bramante, fece questo disegno" ... Auf der folgenden Seite wendet er genau dieselben Worte auf Peruzzi's griechisches Kreuz an: „B. Petrucci Senese, ... seguitando però i vestigi di Bramante, fece un modello nel modo qui sotto dimostrato" ....

Wenn also beide Schüler, trotz dieses großen Unterschiedes, den Spuren des Meisters gefolgt sind, so lehrt dies blos, daß Bramante, wie wir schon in unsern Notizen 1867 sagten (S. 6, 10, 27), Entwürfe nach beiden Richtungen hin gemacht hatte, und daß vielleicht in Folge der entgegengesetzten Ansichten Bramante's und der Geistlichkeit, dieser Punkt eine „offene Frage" blieb und noch lange bleiben sollte. Wollte man die Worte Serlio's: „il modello (di Bramante) rimase imperfetto" in diesem Sinne deuten, so wären wir gegenwärtig nicht in der Lage, eine solche Ansicht als irrig hinzustellen.

Der Dom von Carpi, der dem von St. Peter doch ferner steht als die beiden Pläne bei Serlio, kann also erst recht nicht uns hierüber aufklären. Und dies um so weniger, als der an Peruzzi ergangene Auftrag: nur solche Modifikationen an dem Projekte Bramante's vorzunehmen, welche durch die kleineren Verhältnisse des beabsichtigten Dombaues (von Carpi) bedingt waren, zuerst die Umänderung des griechischen in ein lateinisches Kreuz zur Folge haben mußte, weil in dem reducirten Maßstabe erstere Gestalt nicht erlaubt hätte, die nöthige Menschenmenge aufzunehmen.

Beiläufig gesagt, haben wir bis jetzt nirgends behauptet, daß Bramante's endgiltiger Entwurf, wohl aber sein angenommener (Notizen, p. 27), ein griechisches Kreuz gewesen sei. — Wohl haben wir auf's schärfste betonen wollen, daß der Meister diese Form für die vollkommenste Lösung hielt („für die Verità" wie sich Michelangelo über Bramante's Entwurf äußerte). Die Denkmünzen Julius' II. und die zu Ehren Bramante's sind hinreichende Bürgen für die Richtigkeit dieser Ansicht. Sie beweisen, daß Bramante die Annahme dieser Form eine Zeitlang durchgesetzt hatte; ob er aber, selbst unter Julius II., im Stande war, sie gegen das Drängen der Geistlichkeit zu Gunsten des lateinischen Kreuzes zu vertheidigen, ist weniger sicher. Unter dem schwächeren Leo X., der das wahrhaft Große in der Kunst viel weniger verstand als Julius, ist diese Frage noch mehr begründet. Es wäre daher nicht überflüssig, wenn H. Jovanowits und H. Semper, der diesem großes Vertrauen schenkt, bestimmen wollten, was sie unter dem endgiltigen Projekte Bramante's verstehen. Ob, was dieser Meister für das Beste hielt und was 1506 auf den Medaillen abgebildet worden, oder etwa die Modifikationen, welche ihm sogar noch 1513 ein Jahr vor seinem Tode von der Geistlichkeit aufgedrungen worden sein mochten. Wir haben stets nur das Erste im Sinne gehabt.

Jedenfalls hätte ein Langhaus Bramante's ganz anders ausgesehen, als dasjenige, welches wir bei Serlio als „Raffael's Werk" bezeichnet finden. Zu gerne möchten wir an die Unechtheit des letzteren glauben. Leider scheinen drei Studien Giuliano di Sangallo's dies bis jetzt nicht zuzulassen. Es war um eine ganze Arkade länger und zudem auch schmäler als das heutige Maderna's beabsichtigt. Der sogenannte Raffaelische Grundriß, wie ihn Serlio entstellt wiedergiebt, hat zwar unleugbar ein harmonisches Aussehen — die Grundmaße und Verhältnisse des Planes sind aber ganz falsch. Zeichnet man ihn nach den wirklichen Maßen auf, so verschwindet die Harmonie gänzlich; man erhält das schwerfällige Langhaus des Giuliano (Bl. 26, Fig. 1, — Jovanowits, Fig. 10 u. 11, — oder Zeitschr. f. b. K. 1874, S. 306). Die Grundmaße sind so falsch, daß der Grundriß unbrauchbar wird und nur solche Punkte, die durch andere authentische Dokumente bestätigt sind, glaubwürdig werden. Wir hatten dieses schon auf's ausdrücklichste hervorgehoben. H. Semper scheint überhaupt jenen Artikel nicht zu kennen (Zeitschrift Bd. X, Seite 252), denn er bildet den Grundriß

ruhig ohne die geringste Anmerkung als den „Grundriß Raffael's“ ab. Genügt ihm die Ansicht des H. Jovanowits auch hiefür? Auch andere neue Werke begehen denselben Fehler.

Im Dome von Carpi endlich scheint die seltene Gliederung der Kuppelpfeiler eine Bestätigung der Autorschaft Peruzzi's zu liefern. Peruzzi, der während der Entstehungsperiode der Entwürfe zum St. Peter für Bramante an diesen gezeichnet, lernte sie dort kennen. Der kleine Maßstab in Carpi nöthigte ihn, gruppirte Säulen an der Schräge, hier eine Convexe, durch einen einzelnen Pilaster zu ersetzen. Daher zum Theil ihre nicht völlig befriedigende Wirkung. —

Gehen wir nun zur Kirche S. Nicolò über. — Durch seinen Nachtrag in der Kunstchronik (1878, Nr. 39) hat Herr Semper selbst einige früher begangene Irrthümer berichtigt, fühlte sich aber bewogen, Bramante als den möglichen Urheber dieser im Jahre 1493 begonnenen Kirche aufzustellen.

Obgleich wir 1868 nicht an diese Möglichkeit gedacht, schien uns die Vermuthung doch aus zwei Gründen beachtenswerth.

Erstens, weil im Gründungsjahre von S. Nicolò Bramante von Mailand längere Zeit abwesend war. Zweitens, weil S. Nicolò in Carpi zu jener auserlesenen Gruppe von Bauwerken gehört, (S. Sepolcro in Piacenza, S. Nicolò in Carpi, Sta. Giustina in Padua, und der spätere S. Salvatore in Venedig), von welchen S. Sepolcro allem Anscheine nach das älteste ist. Nicht nur darf man in dem Autor dieses Typus einen Meister ersten Ranges suchen, sondern S. Sepolcro ist die einzige von den drei Bramante zugeschriebenen Kirchen in Piacenza, welche wirklich möglicherweise nach seiner Zeichnung aufgeführt worden sein kann; während das daranstoßende Monastero gleichen Namens „theilweise“ zu den echten Bauten Bramante's gerechnet werden darf.

Ferner haben zwei Schüler Bramante's, Peruzzi und Ant. di Sangallo, Langhäuser nach diesem selten vorkommenden Typus entworfen, der erstere für S. Domenico in Siena [1]), der zweite für St. Peter [2]). Schon mit großem Interesse hatten wir das Bestreben H. Semper's verfolgt, den Zusammenhang zwischen S. Nicolò und Sta. Giustina herauszufinden. Seine spätere Vermuthung, Bramante möchte der Urheber von S. Nicolò sein, steigerte es noch. Wir hätten uns gerne in unserer ersten Untersuchung geirrt. Leider hat der zweite Besuch in Carpi die Eindrücke des ersten ganz bestätigt. Wir vermögen keine Spur von Bramante's direktem Eingreifen in S. Nicolò wahrzunehmen. Weder die Verhältnisse noch das Detail, letzteres eher etwas an S. Andrea in Mantua erinnernd, gestatten dies zu thun.

Die Eigenthümlichkeit dieses Kirchentypus besteht viel weniger im Fünfkuppelsystem, wie H. Semper annimmt, als in einer aus diesem abgeleiteten Art „rhythmischer Travée“ und in deren Durchführung in einem Langhause. Konsequent ist dies nur in S. Sepolcro in Piacenza und in S. Salvatore in Venedig geschehen, während in S. Nicolò und in Sta. Giustina die quadraten Gewölbeeinheiten des Langhauses nicht mehr durch schmale, Nebenkuppeln entsprechende, Formen getrennt werden. In unserer Besprechung dieser Gruppe [3]) leiteten wir den Typus von S. Marco in Venedig ab, — nicht unmöglich wäre es, ihn auch aus S. Andrea in Mantua zu entwickeln. Völlig unklar ist uns, wie H. Semper in S. Nicolò das älteste Beispiel des Fünfkuppelsystems (?) vermuthen kann, da es doch in zahlreichen Beispielen in der Art von Sta. Fosca aus Torcello, der Kapelle S. Satiro in Mailand (IX. Jahrh.), des Oratorio di Casa Vidari in Pavia u. s. w. schon längst bekannt war. Ferner gehört der Dom von Como gar nicht hierher, da er blos zwei ganz getrennte Eckräume und nicht Eckkuppeln aufweist.

Befremdend ist ferner, daß H. Semper zwar die Madonna della Campagne bei Piacenza zu diesem System rechnet, aber S. Sepolcro in derselben Stadt, das einzige zu dieser Gruppe gehörende Gebäude, dazu das konsequenteste des Systems, ganz übergeht. Wir

1) Redtenbacher, Peruzzi, Bl. 10, Fig. 1.

2) Nach diesem Systeme ist der ziemlich unerklärliche Grundriß verfaßt, den Sangallo als „opinione e disegno di Fra Giocondo“ für St. Peter bezeichnet (höhnisch, wie Burckhardt glaubt).

3) Die ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter, Liefg. III, Text, p. 10 ff.; Kunstchronik, Sp. 626.



erlauben uns, ihn darauf aufmerksam zu machen, umsomehr, da ein Dokument, allerdings erst von 1601, es Bramante zuschreibt. Sollte es ihm gelingen, hierüber neues Licht zu schaffen, es würde Allen willkommen sein. Wir können uns ihm nur anschließen, um den Architekten den Besuch Carpi's anzuempfehlen. Wir glauben, es werde Keiner einen drei- bis vierstündigen Aufenthalt in der kleinen Stadt bereuen, wenn er auch nicht mit H. Semper in S. Nicolò „eine wahre Schatzkammer der schönsten, reichsten polychromen Ornamentik" finden dürfte. Gutes Detail sahen wir nur in dem malerischen Kastell, an der Loggia gegenüber dem Theater, und an der vortrefflich profilirten Backsteinfaçade des alten Domes. Mit H. Semper halten wir dafür, daß das Schiff von S. Nicolò von demselben Meister erbaut worden ist, wie der Dom.

Auch in Reggio glaubt Herr H. Semper auf ein Werk Bramante's aufmerksam machen zu können (in Dohme's Kunst und Künstler, Bramante), auf die Halle im Hofe des bischöflichen Palastes. Wir können aber auch hier nicht seine Ansicht theilen. Die Kapitäle sind schön; ihre Ausführung aber zu gut, um sie in die Zeit der Jugendarbeiten Bramante's versetzen zu können, ihre Komposition nicht vortrefflich genug, um als Werk seiner reiferen Jahre zu gelten.

Zwei kostbare altdeutsche Kupferstiche.



In der Stadtbibliothek zu Lüneburg wurden vor einiger Zeit auf den inneren Flächen von Einbänden eines Manuskripts und einer Druckincunabel zwei Kupferstiche eingeklebt gefunden. Man sandte mir Photographien derselben, um sie bestimmen zu können. Da ich auf den ersten Blick große Seltenheiten in ihnen entdeckte, so ersuchte ich um Zusendung der Originale, die mir denn auch bereitwillig zur Prüfung anvertraut wurden. Beide sind tadellos erhalten (der kleine Riß in der unteren Ecke des älteren Blattes läßt sich von geübter Hand leicht tilgen), beide haben einen Rand, so daß der Eindruck des Plattenrandes vollkommen sichtbar ist, was bei Blättern dieses Alters wohl zu den größten Seltenheiten gehört.

Der ältere Stich mißt 181 mm. Höhe und 250 mm. Breite, die Ecken der Platte sind abgerundet, und diese dürfte ursprünglich nach unten zu größer gewesen sein. Vielleicht war ein breiter Unterrand zu einer Inschrift bestimmt, ein merklicher Theil des Randes ist noch geblieben. Rechts und links sieht man je eine Säule angedeutet. Der Grund der Darstellung ist weiß; auf einem gedielten Boden sieht man eine stark bewegte Gruppe von vierzehn Personen, zwölf Weibern und zwei Narren. Erstere tragen die Tracht, die sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts von Frankreich aus über Burgund bis nach dem Nieder-Rhein verpflanzte. Besonders der Kopfputz ist auffallend; man trug zu beiden Seiten des Kopfes hörnerartige Wülste, über und zwischen welche ein steifes Tuch in Form eines Schleiers geworfen wurde. Von den zwölf Weibern tragen fünf beiderlei Kopfputz, fünf nur die Hörner, eines nur den Schleier und das zwölfte, ein Mägdlein, hat nichts auf dem Kopfe, und ihr Haar fällt natürlich über den Rücken herab. In der Mitte des Grundes stehen zwei von den zuerst erwähnten Weibern und halten einen in großem Maßstabe besonders zugerichteten Schleier in die Höhe, während die übrigen mit ihnen und unter sich in einen Streit und Kampf gerathen. Man packt sich wechselsweise bei den Hörnern, schlägt sich mit den Fäusten in's Gesicht, und besonders das Mägdlein strengt sich an, den Preisschleier zu erhaschen. Ich glaube nicht fehl zu greifen, wenn ich die Darstellung einen „Kampf um den Schleier" nenne; vielleicht ist der Preis gar ein Brautschleier. Ich füge weiter hinzu, daß die Darstellung zugleich eine Satire sein muß, worauf die beiden Narren hinweisen; links

will der eine mit einem Bein dreinschlagen, rechts steht der zweite mit einem Dudelsack und hört über den Weiberkampf erstaunt zu blasen auf — vox faucibus haesit. Auf dem Boden rechts liegt ein kleiner Hund, von dessen Halsband Schellen herabhängen. Die großen Ohren an den Gugeln der Narren sind offenbar in Beziehung zu den hörnerartigen Wülsten der Damen zu bringen.

Den vollen Sinn der Darstellung dürfte uns vielleicht der Umstand erschließen, daß die bezeichnete Mode, welche angeblich von Isabella, der prachtliebenden Gemahlin Karl's VI. von Frankreich, erfunden worden ist, die Spottlust jener Zeit vielfach rege machte. Auch Prediger eiferten von der Kanzel dagegen, und einem Carmeliter-Mönche, Thom. Connecte, gelang es, daß nach seiner Predigt in Paris 1428 viele Frauen ihren Kopfputz brachten, so daß hundert Scheiterhaufen mit dergleichen Waare aufloderten. Es wundert uns gar nicht, daß, als der Prediger fortgereist war, die Mode um so unsinniger und toller von Neuem auflebte.

Was nun den Künstler dieses Blattes anbelangt, so wird man natürlich seinen Namen nie erfahren. Kein Monogramm und keine Jahreszahl giebt einen festen Anhalt; doch dürften wir, wenn meine Deutung des Blattes richtig ist, füglich einen niederrheinischen Künstler hier vermuthen. Nach Anblick der Photographie war ich im ersten Moment versucht, das Blatt dem „Meister vom J. 1464" zuzuschreiben, aber eine eingehende Prüfung des Originalblattes hat mich überzeugt, daß der Künstler desselben wenigstens um ein Decennium zurück zu datiren ist, so daß es dem bis jetzt bekannten ältesten datirten Blatte vom J. 1451 (Madonna des Meisters mit dem gothischen P aus Weigel's Sammlung) wenn nicht vorangeht, doch sicher nahe kommt.

Das zweite Blatt macht keine Schwierigkeiten, da es mit dem Künstlernamen bezeichnet ist. Auf einer vollkommen runden Platte, deren Durchmesser 178 mm. beträgt, sieht man eine ebenfalls runde Darstellung (170 mm. im Durchm.); das Ganze läßt sich leicht als ein Teller denken, dessen innere Fläche eine figürliche Darstellung einnimmt und dessen Rand ein reiches Ornament ausfüllt. Der Stich der figürlichen Darstellung ist die Kopie eines kleinen Blattes des Meisters E. S. vom J. 1466, welches Passavant (Nr. 188) beschreibt und von dem Bartsch (X, S. 46, Nr. 15) eine andere schlechte Kopie anführt. Letztere beiden Blätter befinden sich im Berliner Kabinet. Die Darstellung hat ein bei einem Brunnen sitzendes konzertirendes Pärchen zum Gegenstande. Unser Kopist, der die Darstellung gleichseitig wiedergab, aber in eine Rundung brachte, hat sich auf dem mit Gras bedeckten Boden gezeichnet. „Israhel" steht hier mit gothischen Buchstaben, und wir besitzen hier also ein beglaubigtes Werk des geschätzten Künstlers Israël van Mecken, der überhaupt mehrere ältere Stiche kopirt hat. Das reich gegliederte gothische Ornament mit Weintrauben und Granatäpfeln, mit welchem er die figürliche Darstellung einrahmte, ist dann seine Erfindung und erinnert an sein Blatt mit dem Liebespaar (Tapetenmuster) B. 205.

Beide Blätter waren mir unbekannt, und ich habe beim sorgfältigsten Nachforschen in keinem einschlagenden Werke eine Spur derselben entdecken können. Wir dürften es also hier in jedem der beiden Fälle mit einem Unicum zu thun haben. Da beide Blätter nach ihrer Befreiung aus jahrhundertlanger Haft neuerdings von sachkundiger Hand auf starkem Karton festgeklebt sind, so war es mir leider nicht möglich, über das trefflich erhaltene Papier, resp. die Papierzeichen eine Untersuchung anzustellen. Es bleibt zu hoffen, daß auf eine von mir gemachte Vorstellung die großen chalkographischen Kostbarkeiten auf eine ihrer würdige Weise montirt werden.

J. E. Wessely.






Gottfried Semper
W Unger f.

Gottfried Semper.

[illegible]



Gottfried Semper.

Geb. 29. November 1803, † 15. Mai 1879.

Mit einer Radirung.



Einen Mann, der eine so centrale Bedeutung für das Kunstwesen der Gegenwart hat, zu charakterisiren, ist eine gar ernste Aufgabe. Wenn das Augenmaß der zeitgenössischen Nähe nicht ganz trügt, so kann man hier guten Muthes das Wort aussprechen: Gottfried Semper war ein großer Mensch. Die künstlerischen Persönlichkeiten ersten Ranges schieden sich immer in zwei Hauptgattungen: in solche, die mit starken Armen die Kräfte ihrer Epoche von der Wurzel her aufrütteln, und in jene, bei denen eben diese Kräfte wie durch ein still wirkendes Naturgesetz mit einem Male zur Blüthe sich aufschließen. Die Einen haben stets etwas Gewaltsames, Drängendes, Impetuoses in ihrem Wesen und der Art ihrer Aeußerung; den Anderen wird es von Natur aus leicht, liebenswürdig zu sein und zu dem Zauber ihrer Leistungen auch noch den der Persönlichkeit hinzuzufügen. Semper besaß die Eigenschaften, welche die hervorragenden Gestalten der ersten Reihe durch die verschiedenen Zeitalter hindurch kennzeichnen: die starken Paradoxien der Ueberzeugung und die scharfkantige Eigenthümlichkeit; den kühnen Willen, die Zeit nach seinen Ideen zu zwingen, dann den ausgreifenden Kreis der Wirksamkeit, aus einem fest eingestellten Mittelpunkt so weit wie möglich gespannt. Durch alle seine Bestrebungen fährt die Heftigkeit durch, das Gewollte unruhig anticipirend, ebenso ein Temperamentsfehler, wie eine Kraftäußerung des Temperaments. Er hat den steten Drang des Schaffens, wie des Lehrens; der direkten Produktion wie des Ausstreuens fruchtbarer Saat. An der Kunst selbst und der richtigen Auffassung ihrer Aufgaben liegt ihm bei allem Ehrgeiz mehr, als am persönlichen Erfolg. Er ereifert sich — und darin behält er die Brausekraft des Jünglings durch alle Altersstufen — für jede entscheidende Kunstfrage; auch sein Stil schäumt und gährt da noch in älteren Tagen, wenn ihn über dem Schreiben die künstlerische Leidenschaft wieder packt. Oft schlägt die Energie bei ihm in Reizbarkeit um, wo sein starkes Streben durch die gegebenen Bedingungen nicht hindurch kann. Bei aller Bildung, die auf der vollen Höhe der Gelehrsamkeit steht, besitzt er ganz unabgeschwächt das elementare, derb sich äußernde Naturell — sogar mit einigem cynischen Pfeffer dazu — wie es bei Künstlern des energischen Schlags zu finden ist. In der Polemik ist er schonungslos und schärft die Bekämpfung durch Spott. Einem bedeutenden Menschen muß man die Grausamkeit des Marsyasschindens gelegentlich zugute halten; aber Semper behandelt auch bessere


Gottfried Semper
W. Unger sc.

und respektable Gegner mit gleicher Unerbittlichkeit. Mit Recht fährt er wohl auf, wenn man ihm mit geschraubten, dehnbaren, durch „möchte", „dürfte", „könnte" temperirten Phrasen entgegentritt; es ist ihm ein wahres herkulisches Behagen, der Hydra der Halbheit, der bedingten Unentschiedenheit einen der vielen kleinen Blutegelköpfe nach dem anderen abzuschlagen.

Welche Stellung er inmitten der architektonischen Intentionen der Gegenwart einnahm? Nach einem längern Studien- und Erfahrungsgang bekennt er sich als Architekt zur „römischen" Gesinnung — der bequemen, gewöhnlichen Klassificirung gemäß betrachtet man ihn als den Hauptführer der großen Renaissance-Tendenz in ihren ausgesprochenen, bedeutend wirkenden Formen. Damit ist noch nicht viel, aber auch gerade nichts Unrichtiges gesagt. „Renaissance" ist ein so allgemeiner Begriff wie Reform, Revolution, Restauration u. dgl. m., und es folgt keineswegs, daß dieser Name nur einer bestimmten Hauptepoche, die einmal und nicht wieder kam, entsprechen sollte. Unsere Zeit hat eben auch ihr eigenes Renaissanceproblem durchzumachen, wie das 15. und 16. Jahrhundert — und zwar eine Wiedergeburt unter viel komplicirteren, vielfacher sich kreuzenden Voraussetzungen, und mit einem reicher angewachsenen Material. Wie stellt sich also da unser Verhältniß zu jener großen Epoche? Beileibe nicht als das der unmittelbaren Nachahmung! Einzelne Renaissance-Exempel nach persönlichem Geschmack und zufälliger Auswahl zu reproduciren, ist artistisch auch nicht mehr werth, als die gothischen, romanischen, byzantinischen Kopien der früheren Bauromantiker, obgleich sich die Abschriften vom Cinquecento abwärts durch größere, zeitgemäße Brauchbarkeit empfehlen mögen. Dem Wortsinne nach bedeutet „Renaissance" einen Proceß, einen Hergang in der Kunstentwicklung, und nicht einen bestimmten Stilbegriff. Ein Proceß kann sich unter ähnlichen Bedingungen wiederholen und soll es dann auch; doch die Ergebnisse brauchen nicht auf ein Haar dieselben zu sein. Für uns moderne Menschen soll zunächst jener Hergang in der Entwicklung des Risorgimento Beispiel und Vorbild sein, jener große Ernst in der Produktion, in der Aufstellung und Lösung der Probleme — nicht aber geradenwegs und durchgängig die damals hervorgebrachten Formen. Etwas unserm Wesen Verwandtes zu repetiren, wie es in der That die Renaissancedetails sind, ist sogar für die künstlerische Abhängigkeit gefährlicher, als die Nachahmung entlegenerer Vorbilder, zu denen man eher ein freieres Verhältniß gewinnen kann.

Semper stand nun in einer durchaus freien, selbständig-genialen Beziehung sowohl zur Renaissance als auch zu den großen Kunstaltern von Rom und Hellas, die er gleichfalls im vorbildlichen Sinn auf sich wirken ließ. Gerade diese ihrer Ziele bewußte Freiheit stellt ihn in eine innere Verwandtschaft zu seinen vorgänglichen Collegen im Cinquecento und giebt seiner Individualität, seinem persönlichen Kunstwillen eine gleich scharfe Ausprägung. Das treibende Hauptelement in jener glänzenden Epoche war der Drang nach Neuem, Individuellem, Lebenskräftigem. Jeder Architekt zumal faßte seine Aufgabe ganz selbständig auf; über gewisse gemeinsame Principien, die sogenannten „guten" Grundsätze der Kunst war man wohl übereingekommen — aber wie frei und rein persönlich war z. B. die Verfügung mit der als Grundlage acceptirten antiken Formengrammatik! Von dem architektonisch gewaltthätigen Michelangelo gar nicht zu reden, der darauf losging, „die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen", welche die Baukunst sich gelegentlich anlegen ließ, der die Vitruvianer mit seinem besten Hohn bediente und sich weder an ein antikes, noch modernes architektonisches Gesetz ver-

pflichtet hielt. Man vergesse es nur nicht, daß in derselben Zeit die neben einander auftauchenden Kunsterscheinungen gar weit und scharf geschieden auseinanderstanden, um endlich erst in der kunsthistorischen Perspektive so nahe zusammenzurücken, daß man sich daraus die Abstraktion eines gemeinsamen Stils bilden konnte. — Dort aber, unter den gewaltigen römischen Bauresten, wo schon Brunellesco, L. B. Alberti, Fra Giocondo und später Bramante und Palladio zeichneten und studirten, nicht um abzuschreiben, sondern um die Maße und Gliederungen einer großen Architektur kennen zu lernen und sich das eigene Auge zu reinigen und auszuweiten — da finden wir Semper nach einem griechischen Umweg (von dem noch die Rede sein wird) mit ähnlichen Absichten und über verwandte Intentionen nachsinnend.

Endlich entschließt er sich, in dem inhaltsvoll gedrängten Vortrag „Ueber Baustile“ (gehalten auf dem Rathhaus in Zürich, 4. März 1869) offen und bestimmt „römische Farbe“ zu bekennen. Er sagte damit nichts Neues — denn er hatte seine Bauten schon früher dasselbe sagen lassen. Nach Alexander dem Großen, so heißt es dort, traten die Römer in die Erbschaft seiner Weltherrschaftsidee und entlehnten von ihm und der ganzen Bauthätigkeit der alexandrinischen Zeit „jene gewaltige Raumeskunst, die etwa zu der Architektur der Griechen sich verhalten würde wie symphonisches Instrumentalconcert zum lyrabegleiteten Hymnus, wäre sie in gleichem Grade wie diese in sich vollendet.“ Und nun weiter: „Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Weltherrschaftsgedanke in Stein ausgedrückt, hat bei unseren Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden — obschon er die kosmopolitische Zukunftsarchitektur in sich enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenig Worten zu definiren. Er repräsentirt die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturelemente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in der Gesammtheit. Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Größe und Rangabstufung um einen größten Centralraum herum, nach einem Principe der Coordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen nothwendig ist — ohne daß ersteres aufhört, sich sowohl äußerlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen ihm angepaßten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgibt.“

Es ist dies eine jener Stellen, bei denen sich vielleicht Mancher bei erster flüchtiger Leseprobe nach einem Nußknacker umsieht. Und doch kann man des Verfassers Absicht mit einigem guten Willen bald verstehen. Man braucht nur an die großen römischen Thermenbauten zu denken, dann wird die Stelle in ihrer Meinung deutlich, auch dem technischen Sinne nach. Es ist nur ein hartlautiger Versuch, Grund- und Aufrisse in Worte zu übersetzen. Das Wichtigste hierbei ist jedoch dieses, daß Semper die hohe Bedeutung der combinirten, mehrere Zwecke umfassenden Bauanlagen der Römer für die Schulung der modernen Architektur erkannte. Sie muß eine der verschiedensten Combinationen fähige, einer Mannigfaltigkeit von Zwecken sich fügende „Raumeskunst“ sein, und bei aller Zweckmäßigkeit doch echte, große Kunst bleiben — die räumlichen Verwendungen durch die Formen und die Verhältnisse adelnd, in denen sie diese Räume stützt, überwölbt und umspannt.

Wir haben uns da im Vorübergehen von Semper, dem Schriftsteller, anreden lassen. Eine ausgeprägte Persönlichkeit, wie er, hat ihren Stil — den in der Form sich äußernden Charakter — ob sie nun die Stahlfeder oder die Reißfeder in der Hand hat. Sein

Schreibegriffel, das Instrument seiner lehrhaften Kunstgedanken, ist allerdings in der Führung ungleich. Geradezu glänzend ist seine Schreibweise und wirft lebhafte Funken umher, so lange er seine Gedanken programmartig ausspricht; dagegen wird er sofort umständlich, herumtastend, verknotet sich selbst die Abwicklung des Fadens, sobald er in docirendem Wege seine Anschauungen darzulegen sucht. Auf Partieen von klassischer Klarheit folgen gleich Verhaue und halbgebahnte Seitenwege. Man merkt das Ringen nach Methodik, die doch nicht erreicht wird. Er fängt oft (z. B. in seinem Hauptwerk) fast elementar an, gibt sich die erdenklichste Mühe, Definitionen von den einfachsten Grundbegriffen, die jeder versteht, aufzustellen — und wenn weiterhin die Entwicklung des Gedankens zu jenen Punkten gelangt, die nicht jeder versteht, muß man ihn auf halbem Wort, auf skizzirte Andeutungen hin errathen . . . Und dennoch hat er auch am Schreibtisch seinen Stil von eigenthümlich sprödem Reiz, von einer oft hinreißenden, oft widerstrebenden Kräftigkeit. Ganz abgesehen von dem epochemachenden Gehalt, der in seinen Schriften liegt, ist er auch formell einer der bedeutendsten, gewiß der eigenthümlichste Kunstschriftsteller der Gegenwart.

Bei solchen Individualitäten — von so bestimmten Aeußerungen ihres Strebens und von so manchen Räthseln in der Complication ihres Wesens — liegt die Frage nahe, auf welchem Wege sie so geworden sind, wie wir sie schließlich kennen und auffassen. Soweit es der Rahmen dieser Charakteristik gestattet, wollen wir Semper, den „Werdenden", vor uns emporwachsen lassen.

Energische Naturen bedürfen zu ihrer Entwicklung der Proben und Hindernisse, an denen ihre Kraft sich kennen lernt und ihr Entschluß sich stählt; treten sie ihnen nicht von außenher entgegen, dann schaffen sie dieselben aus eigenen Mitteln herbei durch die drängende Heftigkeit ihres Willens. So war auch Semper's Entwicklungsgang. In dem mercantilischen Hamburg rettet sich der strebsame Knabe vom Comptoir auf die Schulbank. Schon auf dem Gymnasium studirt er eifrigst neben Mathematik die alten Sprachen und rüstet sich bei Zeiten seinen Schulsack für die späteren Kunstforschungen auf antikem Boden. Mit gesteigertem Ernst setzt er diesen Bildungsweg an der Universität Göttingen fort, wo wir ihn im Jahre 1822 finden — anfangs, dem Wunsche der Eltern gemäß, als jungen Rechtsbeflissenen, bald aber von der Juristerei abgewendet, im Fahrwasser seiner wissenschaftlichen Neigungen. Er treibt Mathematik unter Thibaut und Gauß und empfängt bei Otfried Müller die gründlichste philologische Unterweisung, sowie auch die ersten kunstwissenschaftlichen Anregungen. Hier trifft er den richtigen Lehrer, von dem auch der künftige Künstler lernen konnte: K. Otfr. Müller war Philologe nicht nach dem Schulbegriff, sondern im großen Stil, dessen Geist das Bild des Alterthums, sowohl nach der literarischen als auch nach der kunstarchäologischen Seite hin, als ein lebendiges, volles Ganze übersah und umfaßte.

Wie Semper die Universität verläßt, ist er ein junger, wohlgeschulter Gelehrter mit artistischen Trieben, die aber ihre Richtung noch nicht gefunden haben. Sein Wissen in's Können, in's thätige Schaffen umzusetzen, ist schon da sein ausgesprochenes Bestreben; aber zwischen dem positiven Zug, den er von der Mathematik her hat, und den höheren Anschauungen, die ihm das Studium der Alten erschlossen, vermag er sich noch nicht zu entscheiden. Ein fast gewaltsamer, praktischer Drang, der bei Semper auch in späteren Jahren wiederholt durchbricht, charakterisirt bereits den jungen Streber;

so hält er denn anfangs das Ingenieur- und Kriegsbauwesen für sein Fach, bis er sich nach einigem Zögern der bürgerlichen Baukunst zuwendet. Er kommt nach München gerade an dem Zeitpunkt, da Ludwig I. sein Staats- und Kunstregiment antrat. Doch hier war nicht des Bleibens für ihn. Neben den Münchener Architekten, welche in einer der Fresken Kaulbach's an der großen viereckigen Bauschachtel der neuen Pinakothek ihre Aufträge von der langen Rolle mit neugierig-freudigem Blick ablesen, hätte sich der selbständige Geist unseres Künstlers nichts von diesen Stilübungen auszusuchen gewußt. Für die Männer im artistischen Hofstaat Ludwig's I. war die Architektur eine zur Zeit beziehungslose Kunst, ein Sammelbegriff von fertigen und abgeschlossenen Stilen, unter deren Mustern man die Auswahl hatte. Semper's weiter angelegte Künstlerseele rang erst nach dem deutlichen Begriff davon, welche Zeitaufgabe eigentlich die Architektur jetzt habe, was für Formen sie als lebendige Gegenwartskunst annehmen müsse. Wohl strich er ein wenig, doch ohne rechte Ueberzeugung, um den Byzantinismus Gärtner's herum und ließ sich dann zur Mitarbeiterschaft an Bülau's Werke über den Regensburger Dom gewinnen, obgleich die Gothik zu seinem künstlerischen Wesen noch weniger Bezug hatte; dies war auch alles. Es konnte unter diesen Umständen nahezu ein Glück heißen, daß ein noch unausgegohrener Ueberrest der akademischen Sturm- und Drangperiode, die ihn in Händel und Duelle verwickelte, seine Flucht aus Regensburg und Bayern nöthig machte, wo sich die richtigen Impulse für die Entwicklung seiner Anlage wie für die Festigung seiner Kunstgesinnung nicht darboten.

Um so reichlicher stellen sich diese Anregungen bei einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris ein, wo er an Gau einen väterlich gesinnten Freund und einsichtsvollen Berather findet. Wieder tritt ihm auf französischem Boden deutsche Lehre und Weisung entgegen, aber inmitten einer großen, politisch und künstlerisch bewegten Welt, die sich zu weitern neuen Processen vorbereitet: im Gegensatz zu dem beschaulichen und retrospectiven Kunstleben der deutschen Heimath. Hier findet Semper den weiten Gesichtskreis und die Erregung der thätigen Kräfte, wie sie seine Natur braucht. Mächtig elektrisirt ihn die Julirevolution; ihr Zeuge muß er vorerst sein, dann denkt er wieder an die Kunst und seine Studienreisen. Diese führen ihn zunächst in das südliche Frankreich, hierauf über die Riviera nach Florenz, Siena und Rom. Weiterhin bereist er Unteritalien und Sicilien und kehrt nach einem längeren Aufenthalt in Griechenland nach Deutschland zurück.

Bei einem bedeutenden Menschen ist es von größtem Interesse, genau nachzusehen, in welcher Reihe die entschiedensten Anregungen in seinem Bildungsprocesse aufeinanderfolgten. In allem Zickzack der Lebenszufälligkeit geht da meistens eine große Hauptlinie durch; man wird geneigt, an eine unsichtbar leitende Erziehung der großen Begabungen zu glauben. Der artistische Schutzengel oder, wollen wir sagen, der eigene sokratische Dämon leitete Gottfried Semper auf richtigem Wege und schlug in der gehörigen Folge die Blätter des großen Studienbuches seiner Kunst vor ihm auf. Nach der Pariser Renaissance mit ihrer glänzenden, etwas ruhmredigen Formensprache sah er die antiken Baureste von Südfrankreich, die Tempel, Arenen, Triumphbogen von Nimes, Orange 2c., das zweite Studienblatt, das ihm die großen römischen Grund- und Ursprungsformen des Renaissancestils vor Augen führte. In Genua baut sich der letztere neuerdings vor ihm auf in etwas schwerer, aber aristokratisch vornehmer Gestaltung des Palastbaues, mit Vestibülen, erhöhten Hallenhöfen, sinnreich combinirten

Treppenanlagen. Zugleich belehrt ihn da ein rascher Blick, wie wenige, von einer übereinstimmenden Tendenz geleitete Architekten ein einzig-malerisches Straßen- und Stadtbild mit vereinten Kräften zu combiniren vermochten. Dies sein drittes Studienblatt. Weiterhin kreuzen und vervielfachen sich die Eindrücke, doch ohne sich zu verwirren: in Rom faßt er dann alles voll zusammen, was er bis jetzt von Römerwerken und Renaissancebauten getrennt gesehen, er liest und vergleicht die Formen hüben und drüben mit sicher vorgeübtem Blick. Ohne es jetzt vielleicht noch inne zu werden, hat er bis zur Station „Rom" schon die Eindrücke eingesammelt, die ihm für seine künftige Bauthätigkeit, für seine charakteristische Stellung unter den Architekten der Gegenwart von direkt bestimmendem Einfluß wurden. Seine weitere Reise nach Sicilien und Griechenland und den althellenischen Tempelstätten hier und dort war gleichsam eine artistische Pilgerfahrt, über das nächsterreichbare Ziel hinaus zu den fernerstehenden, reineren Vorbildern. Er lernte von den Römern und glaubte an die Griechen; er befragte diese in letzter Instanz um den Kanon der Kunst und den auf dem natürlichsten Wege erreichten Zauber der Wirkung. Nicht darauf hin untersuchte er die griechischen Monumente, um gewisse Formen und gefällige Motive für gräcisirende Stilabsichten unmittelbar nach Hause zu tragen; auf diese direkte Ausbeute seines Skizzenbuchs hatte er es nicht abgesehen. Die ganze Kunst in der reinen Zusammenstimmung ihrer Elemente, wie sie die Hellenen verstanden haben, wollte er ihnen nachverstehen und ihr Bild wiederherstellen, wo die Zerstörung der Zeiten ihren vollen, ursprünglichen Eindruck unkenntlich gemacht hat. Der Künstler wurde da bei ihm ganz zum Forscher, aber zu einem solchen, der nach künstlerischer Methode forscht.

Schon so früh stellte er die beiden Fragen mit gleicher Strenge der Forderung an sich selbst: wie muß der Architekt bauen, um dem richtig erkannten Bedürfniß der Gegenwart gegenüber seine Pflicht und Schuldigkeit zu thun? Dann die andere: wie soll er zu Werke gehen, um diese nach den Bedingungen der Zeit gestellte Aufgabe im Sinne der ursprünglichen, später so vielfach getrübten und mißverstandenen Kunstprinzipien zu lösen? Diese Fragen waren auch der beständige Antrieb zu seiner Kunstforschung, die sich bald praktisch nach der einen, bald in tieferer Untersuchung nach der anderen Seite hinwandte.

Eben war Semper — es war im Jahre 1832 — von seinen Studienreisen nach Deutschland zurückgekehrt und kam da nach Berlin. Er brachte eine Anzahl kolorirter Zeichnungen über etruskische, griechische und römische Polychromie mit — darunter auch die polychrome Restauration der Akropolis von Athen — die er in mehreren Kreisen von Künstlern und Gelehrten vorzeigte. Sie waren das Ergebniß von Untersuchungen, die er zum Theil in Gemeinschaft mit Jules Goury, „seinem unvergeßlichen Reisegenossen und Freund", an den antiken Ueberresten angestellt hatte. Dieser ihm so theure Genosse trennte sich in Athen von ihm, um mit Owen Jones über Aegypten nach Syrien zu ziehen, wo ihn bald darauf die Cholera dahinraffte; Semper beklagt mit warmem, dankbarem Nachruf dessen frühen Tod. Er selbst führte nun in einem neuen, brillanten Farbenbild die Antike den überraschten Blicken derjenigen vor, die nach verjährtem Brauch die griechische Architektur und Skulptur nur weiß zu sehen gewohnt waren. Nach den wenigen, nachweisbaren Farbenresten fügte sich die ganze Prachterscheinung dieses Farbenakkords vor seinem halb errathenden Künstlerauge zusammen; gleichwol ist er

als praktischer Architekt von diesem Funde nicht unbedingt geblendet, so sehr er jederzeit bereit ist, mit Lessing'scher Kampflust für seine farbigen Studienblätter einzutreten und mit jedem anzubinden, der sie ihm mit achselzuckendem Bedenken bezweifelt.

In seiner Erstlingsschrift: „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten", die bald nach seiner Rückkehr in die Heimat (Altona 1834) erschien, sprudelt er alles in raschem Gedankenwurf hin, was er bis dahin über seine Kunst geforscht hat und fernerhin in ihr thätig erstreben möchte. Es ist ein junger, frischer Stil voll Temperament und Ueberzeugung, in welchem der Autor aus diesen drei Druckbogen heraus zu uns redet; auf Semper's Lehrer Gau, dem er das Heftchen als ein Reisesouvenir seiner Studienwanderungen dankbar zueignete, machte insbesondere das „wahre und kräftige" Vorwort „den Effekt einer Beethoven'schen Ouvertüre" ... Von vornher verwahrt sich hier der Verfasser gegen den Vorwurf einer antiquarischen Grille, „als wäre es seine Absicht, seine Zeitgenossen zu bereden, ihre Gebäude auf einmal nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen." Und nun schiebt er vorläufig das Thema von der Polychromie zur Seite, und tritt mit seinem Programm über die Stellung des Architekten zur Gegenwart hervor. „Man macht (nicht ganz mit Unrecht) der Architektur unserer Zeit den Vorwurf, daß sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurückbleibt und den Bedürfnissen, die eine neue, und wie es den Anschein hat, für die Kunst vortheilhafte Gestaltung der Dinge nothwendig macht, keineswegs mehr entspricht." Nach diesem ernsten Anfang kommt Semper in die satirische Laune, von der er uns in seiner späteren Polemik manche saftige Proben gibt. „In dem Gefühl ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern, hilft sich die halbbankerotte Architektur durch's Papier und bringt zweierlei Sorten in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die Durand'schen Assignaten (vgl. sein Werk Précis des leçons d'architecture etc.); sie bestehen aus weißen Bogen, die nach Art der Stickmuster oder Schachbretter in viele Quadrate getheilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen ... Die zweite Papiersorte, die der allgemeinen Ideennoth nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Oelpapier. Durch dieses Zaubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit." Der Kunstjünger durchläuft nun die Welt, „stopft sein Herbarium voll mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art" und begiebt sich getrost nach Hause, seine Probekarte zur Hand, in der Erwartung einer Bestellung nach beliebiger Stilauswahl. „Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören ... Doch Scherz bei Seite, fördert uns dies alles? wir wollen Kunst, man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues, man gibt uns Etwas, das noch älter ist, und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Diese sollen wir vom Gesichtspunkt des Schönen auffassen und ordnen, und nicht blos Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt." Und nun folgen die Kernstellen: „Nur Einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfniß. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht." Ein polemischer Hieb gegen München hin! „Aber welcher Art ist unser Bedürfniß?" fragt nun Semper. „Das in jeder, auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfniß eines Volkes ist sein Cultus und seine Staatsverfassung.

In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichten, war beides ein Bedürfniß, oder vielmehr das eine ein höherer Ausdruck des anderen . . . Unter dem Indifferentismus erstarrte vollends die Kunst. Aus ihm, und weil das warme Menschenherz nicht lange höhere Gefühle entbehren kann, entwickelte sich ein reges Interesse am Staate. Man ergriff mit wahrhaft religiösem Schwärmergeist die neue Lehre, wodurch alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohle des Ganzen erweitert wurde. Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet wurde und sie veredeln mußte, entstand dadurch eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisirt." Gleichwol seien wir noch immer weit vom Ziel, auf das die Richtung unseres Zeitalters so bestimmt hinweist. „Selbst bei dem redlichsten Willen wird des bevormundeten Volkes wahres Bedürfniß nicht immer zuerst getroffen und befriedigt. Wie lehrreich auch hier das Studium der Alten! Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Straßen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern — mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinsinns und des öffentlichen Wohls!" u. s. f.

Um dieses Programm wetterleuchtet der Freiheitsdrang jener Tage, für den Semper's starkes, unabhängiges Naturell mit lebhaftestem Antheil einstand. Er war nichts weniger als ein abstrakter Kunstmensch; er wollte die Architektur, ja sie vor allem „durch die höheren geistigen Gesetze des Staatsorganismus" bedingt wissen und stimmte seine Kunstgesinnung nach den Grundrechten des projektirten modernen Staates. Wol zogen diese Worte: Menschheitscultus, Uebertragung der religiösen Begeisterung auf den Staat u. s. w. damals durch die Luft; sie erschallen als ebenso laute Parole in den Schriften Arnold Ruge's und auf der ganzen junghegel'schen Linken, wie hier hinter dem Reißbrett des Architekten. In der Hauptsache behielt dieser Enthusiasmus doch Recht. Der absolute, patriarchalische Staat baute seine Dikasterialgebäude, seine Amts- und Soldatenkasernen nach den nüchternsten Rücksichten des Utilitarismus auf, als wollte er dadurch selbst andeuten, daß er eines höheren architektonischen Ausdrucks weder fähig noch werth sei; erst der moderne Staat wird wieder echt monumental in Parlamentspaläften, Gerichtshallen, in Museen für die allgemeine Kunstschau, selbst auch in den großen Verkehrsbauten. Sobald das öffentliche Leben eine Wahrheit geworden, dann müssen sich auch die architektonischen Formen erweitern und aus ihrer Erstarrung heraustreten; die Baukunst bekommt wieder eine reale, große Aufgabe über die romantischen Spielbauten der Gönnerliebhaberei à la König Ludwig hinaus, wie auch über die wohlbekannten Leistungen unserer Baudirektionen geistlosen Andenkens, in welchen Baubeamte den Beamtenstaat in seinem eigensten Sinne bedienten.

Die demokratische Kunstauffassung führt Semper wieder auf die Alten zurück — somit auch auf die Frage von der Polychromie. Zunächst interessirt ihn hierbei die Einheit und Zusammenstimmung in dem ganzen antiken Kunstwesen. „Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing, die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes mit lebhaften Farben zu übertünchen, aus dem die Behausung zusammengebaut wurde. An den Tempeln übten dann die Künste ihre kaum geahnten Kräfte. Nicht mehr genügte nun die bunte, rohe Tünche, es mußten Zierrathen, geregelte Formen ihre Stelle ersetzen. Man kratzte Umrisse in die Fläche, hob sie mit platten Tönen aus der anders gefärbten Grundfläche hervor und that somit den ersten Schritt in die Plastik

und Malerei." Dann ging man zu gemalten Halbreliefs über mit nachgeahmten Licht- und Schattenlinien, und so bildete sich allmählich die ganze Reihe der weiteren Uebergänge aus. „Die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effekt durch die Malerei, und von der Rondebosse bis zu der Malerei mit platten Tönen standen dem ordnenden Geiste die Mittel der angemessenen Wahl zu Gebote. Unter seiner Leitung bildete sich das Monument zu einem Inbegriff der Künste aus, das als einiges zusammenhängendes Kunstwerk sich in seinen Einzelheiten erklärte, entfaltete, bestätigte." Auch die freistehenden Giebelstatuen griechischer Tempel erscheinen Semper nur als letzter Schritt der Loslösung des Reliefs von der Fläche. Dann fährt er fort: „Der Architekt war Chorage der Künste", sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Vertheilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältniß und Oekonomie der Mittel." Der Gedanke von dem Gesammtkunstwerk, später durch Richard Wagner für das musikalische Drama in Anspruch genommen, wird hier zuerst von der antiken Architektur mit ihrem Farben- und Skulpturschmuck sehr sinnvoll gebraucht. Und mit der nächsten Wendung kommt Semper auf das schulmäßig überlieferte Mißverständniß des Alterthums zu sprechen, das daher stammt, weil man es immer nur als nackte Ruine betrachtete und daraus seinen vollständigen Begriff entnommen zu haben glaubte. „Wir haben das übrig gebliebene, entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden . . . Das Ebenmaß der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muß, obgleich sie alles bedungen nothwendigen Schmuckes beraubt sind, verleitete uns, im Schmucklosen und Kahlen die griechische Reinheit zu suchen und diese ganz unrichtige Idee zur Ausführung zu bringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzusuchen, brachten wir in geistloser Nachahmung jene Mammuthsknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung." So wäre denn das Alterthum, diese reiche Schönheitswelt, geradenwegs zu einer Autorität für die kahlste Nüchternheit geworden; das „Magere, Trockene, Scharfe, Charakterlose" der neueren Erzeugnisse der Architektur erklärt sich für den Verfasser ganz einfach aus solcher unverständigen Nachäfferei antiker Bruchstücke.

Die weiteren Ausführungen über die Polychromie, der beigebrachte chemische Beweis, dann die Polemik mit Franz Kugler — dies alles fällt in's Detail und entzieht sich der allgemeineren Charakteristik. Als Semper im Jahre 1851 mit der Schrift „Die vier Elemente der Baukunst" hervortrat, war noch der Farbenkampf ziemlich hitzig. Selbst in den Schlußbemerkungen zum ersten Bande seines Hauptwerk's: „Der Stil" läßt Semper den hochverdienten Kunsthistoriker noch nicht in Ruhe, dessen „oberhalb massenhaft dunkelfarbiges und buntes, unten blendend weißes Monument", wie es seiner zahmen Hypothese entspricht, nur von einem Gelehrten so approbirt werden könne, aber dem Künstler in dieser Lückenhaftigkeit kaum begreiflich sei. Es sei nur ein lahmes Compromiß zwischen der farbenscheuen Aesthetik der Vergangenheit und Semper's eigener resoluter Restauration, im Uebrigen in seiner „Weißschedigkeit" mit dem von Klenze restaurirten äginetischen Tempelmodell in der Glyptothek von München ganz übereinstimmend. (Der neue Katalog von Heinrich Brunn gibt wohl jetzt zu, daß diese Dar-

stellung der Tempelfronte bezüglich der Färbung kein vollständiges Bild gebe, „da man selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu Beweisenden hinzugefügt hat, wo das unleugbare Erforderniß der allgemeinen Harmonie des Ganzen einen Zusatz erheischt hätte.")

Doch noch mehr, als durch die Kritik der Gelehrten, fand sich Semper durch „den Unverstand der Enthusiasten" enttäuscht und verstimmt, die seit Hittorff's polychromer Wiederherstellung eines Selinuntischen Heroum und seit seinen eignen farbigen Restaurationen in ihrer Weise frisch und dreist an's Werk gingen. „Die verschiedenen Systeme der antiken Polychromie fanden ihre praktische Anwendung. Während sich hier ein zierlich verblasener Marzipanstil als griechisch gerirte, ging dort ein blutrother Fleischerstil auf und gab ebenfalls vor, griechisch zu sein." Diese ersten polychromischen Versuche in Deutschland waren wahrhaftig keine Ermunterung zu der Verfolgung eines Unternehmens, an dessen Zeitgemäßheit Semper nun selbst zu zweifeln begann. „Sie erregten mir," so bekennt er selbst, „ein solches Entsetzen, daß ich seitdem auf jeden Versuch verzichtete, antike Polychromie anzuwenden, und in der Dekoration lieber die Traditionen der älteren Italiener, verbunden mit der Anwendung des farbigen Materiales, als mit dem Standpunkte der modernen Malerei am meisten übereinstimmend befolgte."

Damals in Berlin, als Semper — fast noch ohne Ruf und Namen — sich an keinen geringeren Mann wie Schinkel mit der Vorlegung seiner polychromen Proben heranwagte, begrüßte dieser seine Bestrebungen mit voller Freude und rückhaltsloser Zustimmung. „Es kann nicht fehlen", schreibt er an Semper unter dem 19. Juni 1834, „daß die Neuheit der Sache für unsere Tagesmenschen mancherlei Widersprüche hervorrufen wird; diese können Ihnen aber nur willkommen sein, weil Sie dadurch in den Stand gesetzt werden, Ihre weiter intentionirten Bearbeitungen in diesem ausgedehnten Kunstfelde um so vielseitiger anzulegen, um nach allen Seiten hin den Quellengeist griechischer Bildung schlagend hervortreten zu lassen." Das ruhige, ehrenvolle Schiedswort eines so großen, mit dem Geiste der Antike innigst vertrauten Künstlers, des ersten Architekten jener Epoche, konnte für Semper die vollste Anerkennung inmitten des bereits entbrannten kleinen archäologischen Krieges sein, der sich gegen ihn kehrte. Aber er war zu sehr thätiger Praktiker der Kunst, um auch einer so wohlbegründeten Lieblingsidee in der Ausführung zu entsagen, wenn sie sich den gegenwärtigen Bedingungen nicht einfügen wollte. Er sagt darüber das abschließende Wort am Schluß des ersten Bandes der „Praktischen Aesthetik" (S. 513, §. 85). Nicht allein die Antike, auch die Baukunst des ganzen Mittelalters sei farbig gewesen, wenn sie auch meistens mit Mosaik und bunter Inkrustation kolorirte. Mit der Renaissance dagegen beginne schon die moderne Farblosigkeit — und es sei gerade das mißverstandene Alterthum, auf dessen angebliches Vorbild hin man in diesem Punkte irregegangen sei. „In der Idee der Architekten war die Renaissance eine Wiederherstellung der alten Kunst, während jene doch nur Einzelnes und zwar ohne Kritik aus der Antike entlehnten, aber von einem wunderbaren eigenen Schöpfungsgeiste beseelt, Neues, Nieerreichtes schufen, indem sie nur wiederherzustellen glaubten." Eine Hauptstelle zum richtigen Verständniß des Renaissancestils, zugleich eine Ablehnung jedes ängstlichen Formenpurismus. Auch das Mißverständniß eines Vorbildes ist kein solches Unglück in der Kunst, wenn nur die starken produktiven Kräfte, die zuletzt immer Recht behalten, nicht ausbleiben! So habe denn auch die Renaissance „den Irrthum, die antike Skulptur und Architektur farblos zu sehen, auf eine Weise verdaut und verarbeitet, daß aus dieser Auffassung eine in

hohem Grade selbstberechtigte Kunst hervorging." Und nun weiter: „Jene monochromen Neuerer des Cinquecento, welche die durch Tradition erhaltene, aber an den Ueberresten der hervorgegrabenen Antiken verschwundene Vielfarbigkeit der Skulptur und Architektur als barbarisch und gothisch verwarfen, waren zu sehr Künstler, als daß sie den durch das Fehlen der Farbe herbeigeführten Mangel an Wirkung und Leben an der Antike nicht hätten fühlen sollen. Sie legten der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrer Auffassung derselben zu erkennen, und suchten durch bewegte Formen und starke Kontraste von Schatten und Licht das Fehlende zu ersetzen. So verfielen sie in eine Richtung, die endlich mit dem Risalit- und Schnörkelwesen und mit borrominischer Koloratur in den Formen endigte." Doch auch diesem „Schnörkelwesen" vermag Semper nicht ganz gram zu werden. Schon aus jenem frühen Büchlein, das sein Farbencredo darlegt, hallt eine für den Zopf ganz freundliche Gesinnung herüber. „Die Leute vom Barockstil", so meint bereits der junge Semper, „haben auf ihrem Irrwege doch wenigstens etwas Ganzes erreicht. Der überladenste Palast aus der schlimmsten Haarzopfperiode sieht sich noch immer wohlgefälliger an, als die neuen Bastardgeburten des modernen Fracks mit der Antike!" Dies alles ist trefflich gesagt — und eine heimliche Neigung nach dieser Seite hin gibt sich auch beiläufig zu erkennen. Zuletzt war Semper in seiner artistischen Stellung doch mehr ein Formen-, als ein Farbenmensch; der jugendliche Enthusiasmus für bemalte Bänder und Moulures trat bei ihm später in den Hintergrund des Schattenschlags der kräftig hervorgehobenen Reliefs und Profile. Von dem prächtigen Quaderwerk am Dresdener Museum, mit den flott und energisch zugehauenen Höckern seiner Bossagenspiegel, bis zur silbernen Punschbowle hinab, die er im schwungvollsten Relief mit allem Formenglanz des Renaissanceluxus komponirte, zeigt sich allenthalben sein mächtig hervorquellender Formentrieb, im Gegensatz zu dem farbenspielenden Flächenprinzip der polychromen Wirkungen.

So schließt der Künstler zuweilen mit sich selbst ab, ohne deßhalb seinen Ueberzeugungen untreu zu werden. Gerade auf Schinkel's wirksame Empfehlung hin kam er an die Stelle des verstorbenen Thürmer für die Professur der Architektur an die Akademie von Dresden — also in die richtige deutsche Schnörkelresidenz mit ihrem konsequent und glänzend durchgebildeten Zopfstil. Hier trat Semper zuerst — und geradezu in einer für seine Stellung in der Architekturgeschichte der Gegenwart entscheidenden Weise — als praktischer Architekt hervor. Da erstand in einer kurzen Reihe von Jahren seine Synagoge, ein geistreicher und wirkungsvoller Bau in orientalisirendem Experimentalstil, der bei Synagogen meistens der artistischen Licenz freigegeben ist, bis man sich erst in neuerer Zeit entschloß, unsere Juden ein für allemal architektonisch zu Alhambra-Mauren zu machen; dann später die prächtige Villa Rosa in der Antonstadt, der in das Staatsgewand venezianischer Renaissance sich kleidende Palast Oppenheim, auch ein Kasernenbau in Bautzen, mit einer merkwürdigen architektonischen Findigkeit zu großer Wirkung gebracht. Doch wir verweilen hier vor allem bei seinem Hauptbau, dem des Theaters.

Die Phantasie Semper's war voll römischer Intentionen und vielumfassender Entwürfe, als ihn (um 1835 bereits) die ersten Pläne für das Dresdener Theater beschäftigten. Der große Platz nächst der katholischen Kirche, wohin es schließlich auch zu stehen kam, war damals noch durch einen regellosen Haufen kleiner Hütten verunziert, die ursprünglich zu Wohnungen für die bei jenem Kirchenbau beschäftigten,

meist italienischen Arbeiter bestimmt waren und später an Privatleute zur Nutznießung überlassen wurden. Dieser Klecks in dem so reinlichen Stadtbilde Dresden's war unter dem idyllischen Namen des „italienischen Dörfchens“ ebenso bekannt wie verrufen — und lange schon ein ärgerlicher Anblick für Semper's künstlerisches Auge. Eben dachte man an die Aufstellung von Rietschel's sitzendem Broncebild Friedrich August's des Gerechten, und Semper hatte über Platz und Art derselben seine Vorschläge zu machen; da trat er hinter dem Sockel des Monuments mit einem grandiosen Projekt hervor. An die Stelle des italienischen Dörfchens sollte eine große, marktähnliche Anlage treten, nach der Art „der hallenumgebenen, von Tempeln und Staatsgebäuden überragten, mit Monumenten, Brunnen und Statuen gezierten Foren der Alten“; das Projekt nahm den ganzen Raum von der Ostra-Allee bis zum Stromufer in Anspruch, das mit Vorsätzen eingeschlossen und durch breite Freitreppen bis zum Spiegel der Elbe hinab zugänglich gemacht werden sollte. Drei Bauwerke, die wegen ihrer Dringlichkeit in nächster Aussicht standen, waren in das große Ensemble eingerechnet: das Theater, die Orangerie und das neue Museum; der prächtige Zwinger Pöppelmann's würde die Ausgangsstelle für die jene Neubauten verbindenden Hallen gebildet haben. Also ein römisches Forum hätte Semper dem guten Elbflorenz als architektonisches Angebinde zugedacht? Nicht so ganz. Es wäre doch wohl eine Art von Renaissanceforum geworden. Keine fernliegende klassiche Reminiscenz, sondern gerade der Zwinger selbst gab die bestimmende Anregung zu jener scheinbar römischen Idee — ja auch die „exedrae fori“ standen schon in dessen Grundrißform fertig da. Vor dem Theater sollten sich dann hohe Säulen mit Victorien erheben, und für die den weiten Platz umschließenden Portiken war ein echtes Renaissancemotiv (gekoppelte Säulen auf hohen Podesten, mit geradem Gebälk und Balustraden darüber) in Aussicht genommen. Dem Hofbauamt aber beliebte es, die Orangerie, die in Semper's Gesammtplan gehörte, in den herzoglichen Garten zu verlegen; dadurch kam ein Loch in die ganze Anlage, und da auch der dafür substituirte Entwurf eines Theatermagazins mit vorgelegtem Portikus nicht genehmigt wurde, blieb von dem ganzen Forumsprojekt nichts weiter übrig.

Das Theater wuchs nun einsam auf dem weiten Platze empor und mußte sich in seiner selbständigen Wirkung ohne jede Garnitur geltend machen und behaupten. Und das war kein Schade, vielmehr für die Concentration der künstlerischen Aufgabe, die hier zu lösen war, ein glücklich nöthigender Antrieb. An die Stelle eines mit Absicht arrangirten Ensemble's trat die freiere, malerische Harmonie mit der bereits vorhandenen Umgebung — allerdings mit etwas zuviel Pause leeren Zwischenraumes. Der Architekt mußte nun darauf bedacht sein, seinen Bau in die Lücke der Stadtvedute richtig und einstimmend hineinzuzeichnen, und ohne von seinen Prinzipien etwas Wesentliches aufzugeben, doch in ein gutes nachbarliches Einvernehmen mit den nächsten Prachtwerken der Dresdener Lokalarchitektur treten — zur Seite mit dem geistlich-repräsentativen Barockstil der Hofkirche, nach hinten mit dem in weltlicher Formenlust gaukelnden Rococo des Zwingers. Auf das Glücklichste trat da Semper mitten hinein in seinem Theaterbau; mit dem ausgehaltenen, rhythmischen Wohllaut seiner edelgegliederten Massen konnte dies herrliche Bauwerk die Konkurrenz mit den stärkeren Effekten, den malerisch bewegten Linien und Profilen der Spätrenaissance, völlig bestehen, die gerade hart nebenan in ihrem schmucksten Staat paradirte.

Und seiner eigenen Bestimmung nach betrachtet, ist es wohl der klassische Haupt-

bau der modernen deutschen Theaterbaukunst: auch neben dem formenkeuschen, harmonisch abgemessenen Schauspielhause Schinkel's in Berlin, einem „Musentempel" im höheren Sinne, als dem der gewöhnlichen phrasenhaften Anwendung des Wortes. (Freilich hat sich die edle Würde dieses Baues in der Außenarchitektur erschöpft, und die Kahlheit des Inneren mit dem dürftigen Leistenschmuck wirkt dann um so mehr ernüchternd). Semper hat in der Anlage seines Theaters die Maße und Hauptformen von den römischen Schaubauten mit ihren Arkadengeschossen und Pilasterattiken genommen — aber mit welch' geistvoll edler Umbildung! Die zwei offenen Geschosse über einander — mit breiten Freitreppen zu den Haupteingängen — wirkten durch das herrliche Verhältniß der weiten Bogenöffnungen durchaus einladend und festlich; darüber trat das geschlossene Obergeschoß mit Pilastern und Sgraffiten sehr schön hinter einer Balustrade zurück, um über einem kräftigen korinthischen Konsolengesims noch ein niedriges, leicht aufgesetztes Geschoß zu tragen, dessen abtheilende Lisenen nach obenhin in Akroterien ausblühten. Das imposante Halbrund faßten an den Seiten zwei mit Giebeln versehene Flügel auf das Wirksamste ein; Rietschel und Hähnel ergänzten durch edlen plastischen Schmuck die architektonische Weihe der Anlage. Wie der Außenbau durch vornehme Haltung, so überraschte das Innere durch eine harmonisch gestimmte Pracht; mit dem ungünstigen Motiv der Logen und Ränge wurde der Meister durch ein sinnvoll durchgeführtes Nischensystem fertig, und über dem ganzen, herrlichen Zuschauerraum spannte sich das Rad einer schmuckreichen Renaissancedecke mit rhythmisch abgewogener Feldertheilung. Am 12. April 1841 wurde das Theater eröffnet, um im Jahre 1869 ein Opfer der Flammen zu werden. Die Denkschrift Semper's über seinen Bau erschien erst 1849 bei Vieweg in Braunschweig; sie enthält neben den nächsten technischen Darlegungen die scharfsinnig motivirten Ansichten des Architekten über die Anlage der Theatersäle und Bühnenräume, sowie eine Prüfung der Erfahrungen über die Akustik.

Die modernen Theater scheinen alle die verhängnißvolle Bestimmung zu haben, einmal abzubrennen. Unsere Inscenirungskunst ist ein gefährliches Spiel mit dem Feuer. — Der Herausgeber dieser Zeitschrift erzählte mir einmal, daß er bald nach jener Katastrophe, eben selbst von Dresden zurückgekehrt, an einem geselligen Abende Semper bei sich sah. Das Gespräch kam bald auf den Theaterbrand; Lützow hatte Photographien von der Brandruine mitgebracht, und bedauerte fast, es erwähnt zu haben; Semper aber bestand darauf, sie zu sehen. Er blickte ernsthaft, doch keineswegs betrübt in die düstern Blätter, die nun von Hand zu Hand gingen. Der Eindruck war geradezu frappant, wie das von den Flammen übrig gelassene Gerippe die Intention des Baues gleichsam erklärte, ihn mit den imposanten Arkadenbruchstücken ganz einer römischen Ruine gleich erscheinen ließ. Noch in seiner Zerstörung hatte der Stil des Theaters die Feuertaufe seiner Formen wie in der Verklärung des Untergangs bestanden. Semper ging aber nach kurzer Pause auf seine Absichten bei dem neuen Theaterbau über — was er daran bessern, welche neue Erfahrungen er da zum Ausdruck bringen wolle. Immer mehr steigerte sich die Vergegenwärtigung seiner künstlerischen Gedanken in der Rede — die kundigen Zuhörer horchten ihm mit stiller Spannung zu, wie er so vor ihrem geistigen Auge baute und weiter baute. Er war schon weit weg von seinem früheren Werk, ließ den Schutt beim Schutte liegen und dachte nur an das Neue, was an dessen Stelle entstehen sollte . . .

Wie verhängnißvoll dazumal die Dresdener Existenz für Semper abschloß, ist wohl

bekannt. Es kam das Jahr 1848, dann der Dresdener Aufstand. Zu wiederholten Malen war der Blitzstrahl der Revolution hart vor Semper in den Boden gefahren: in den Julitagen in Paris, in der Romagna auf seiner italienischen Studienreise; diesmal stand er aber ganz unmittelbar in ihrem Wetterschein. Wir gehen über diese Tage der Kampfeserregung und ernstesten Gefahr hinweg — und wollen in dem nächsten Abschnitte sehen, wie er selbst während der Verbannung und langen Abwesenheit von der Heimath in die Förderung und Klärung deutscher Kunst auch aus der Ferne her mit starken Impulsen eingegriffen hat. **Josef Bayer.**

(Schluß folgt.)

Das Museo Correr zu Venedig.

Von Paul Schönfeld.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Aus der Sammlung von Waffen und Rüstungen seien nur einige der auch vom künstlerischen Standpunkt aus interessanten Exemplare hervorgehoben: so ein venezianischer Panzer aus dem 17. Jahrhundert (zu der Rüstung No. 1187 gehörig), reich mit figürlichen Darstellungen versehen; der zu derselben Rüstung gehörige Helm, von dessen schönen Ornamenten Fig. 5 einige wiedergiebt; darüber an der Wand ein runder Schild, dessen 16 Theilstücke mit allerhand Arabesken und menschlichen Figuren verziert sind (Fig. 6), eine stilvolle Arbeit des 16. Jahrhunderts. In Bezug auf elegante, geschmackvolle Flächendekoration ist ganz besonders auch ein anderer Schild (Fig. 7 u. 8) beachtenswerth, der mit vielfach verschlungenen Mäandern überzogen und mit Trophäen, musikalischen Instrumenten und anderen Dekorationsmotiven, sowie mit Gestalten von Rittern und Edeldamen bedeckt ist. Weiterhin sei noch erwähnt: eine vollständige Rüstung aus dem 16. Jahrhundert mit reichen, ursprünglich vergoldeten Ornamenten (No. 1190); besonders prächtig ist der Panzer ausgestattet, der auf dem vorderen Theile mit einer Darstellung der Heldenthat des Mucius Scävola, auf dem Rückenstücke mit einem römischen Triumphzuge geschmückt ist. Zusammengestellt mit dieser Rüstung ist eine kleine Hellebarde (Fig. 9), deren reichornamentirte Spitze unten von zwei kleinen Figuren, einem sitzenden Krieger und einem von diesem festgehaltenen gefesselten Sklaven, umgeben wird. Unter den Stichwaffen befinden sich ebenfalls sehr geschmackvolle Exemplare, wie das abgebildete Beispiel (Fig. 10), ein dem 16. Jahrhundert angehöriger Dolch mit prächtigem Griffe, zeigen mag.

Auch eine Sammlung von Majoliken besitzt das Museum; dieselbe steht zwar an Umfang hinter denen von Gubbio, Pesaro und Loreto zurück, hat aber den Vorzug, daß fast sämmtliche italienische Hauptstätten dieses Industriezweiges durch ausgezeichnet erhaltene Exemplare in ihr vertreten sind, so Faenza mit einer Anzahl von Schalen und Tellern, die meist mit mythologischen Darstellungen ausgestattet sind; unter den Fabri-

laten von Gubbio begegnen wir einer schönen, reich vergoldeten Schale mit bunten metallischen Verzierungen und einer männlichen Profilbüste in der Mitte (No. 232), ferner einer auch durch ihre anmuthige Form hervorragenden Vase mit weißen Grottesken auf blauem Grund. Die meisten Stücke hat Urbino beigesteuert, viele darunter mit der Signatur des Francesco Xanto Avelli, der gegen die Mitte des Cinquecento



Fig. 5. Ornamente eines Helmes aus dem 17. Jahrhundert.

eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete; das Museum besitzt einige seiner frühesten Arbeiten, so No. 236 aus dem Jahre 1530 mit der gewöhnlichen Bezeichnung F.X.A.R., aus dem nächstfolgenden Jahre ein dickbauchiges Gefäß mit zwei schönen Darstellungen aus dem Mythus der Psyche; aus derselben Werkstatt stammt eine Schale, auf welcher sich Raffael's Komposition, Alexander und Roxane, nachgebildet findet. Ferner mögen noch einige andere besonders beachtenswerthe Schalen genannt sein: No. 250 mit der Tödtung der Medusa, No. 258 mit einer Darstellung des Parisurtheils von Flaminio

Fontana, No. 262 mit dem Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas, No. 263 mit Ikaros' Untergang und No. 264 mit der von Apoll verfolgten Daphne, einem Gegenstande, der sich namentlich oft auf Gefäßen der Sammlung zu Pesaro vorfindet. Von den Majoliken aus Casteldurante verdient namentlich Erwähnung eine vortreffliche Schale (No. 275) mit einer weiblichen Profilbüste auf gelbem Grund, umgeben von prächtigen



Fig. 6. Ornamente von einem runden Schilde aus dem 16. Jahrhundert.

weißen Grottesken auf blauem Grund (Fig. 11a), ferner zwei zusammengehörige Krüge (No. 279 ff.), verziert mit Masken, Arabesken und figürlichen Darstellungen, deren schönes Zusammenwirken bloß eine farbige Reproduktion wiedergeben könnte. Unter den venezianischen Fabrikaten ragt besonders No. 281 hervor mit zwei flott gemalten Sirenen, Laubwerk, Früchten und blauem Grund, und einer Darstellung der vor Peleus fliehenden Thetis (Fig. 11b). Auch Pesaro ist durch mehrere Exemplare gut vertreten, ebenso

Castelli, wo die Majolika-Industrie sich bis in's vorige und gegenwärtige Jahrhundert in Blüthe erhielt.

Die zahlreichen Gemmen, Elfenbeinarbeiten und andern Rubriken unserer Sammlung im Einzelnen zu besprechen, würde über den Zweck dieser Zeilen hinausgehen; nur auf

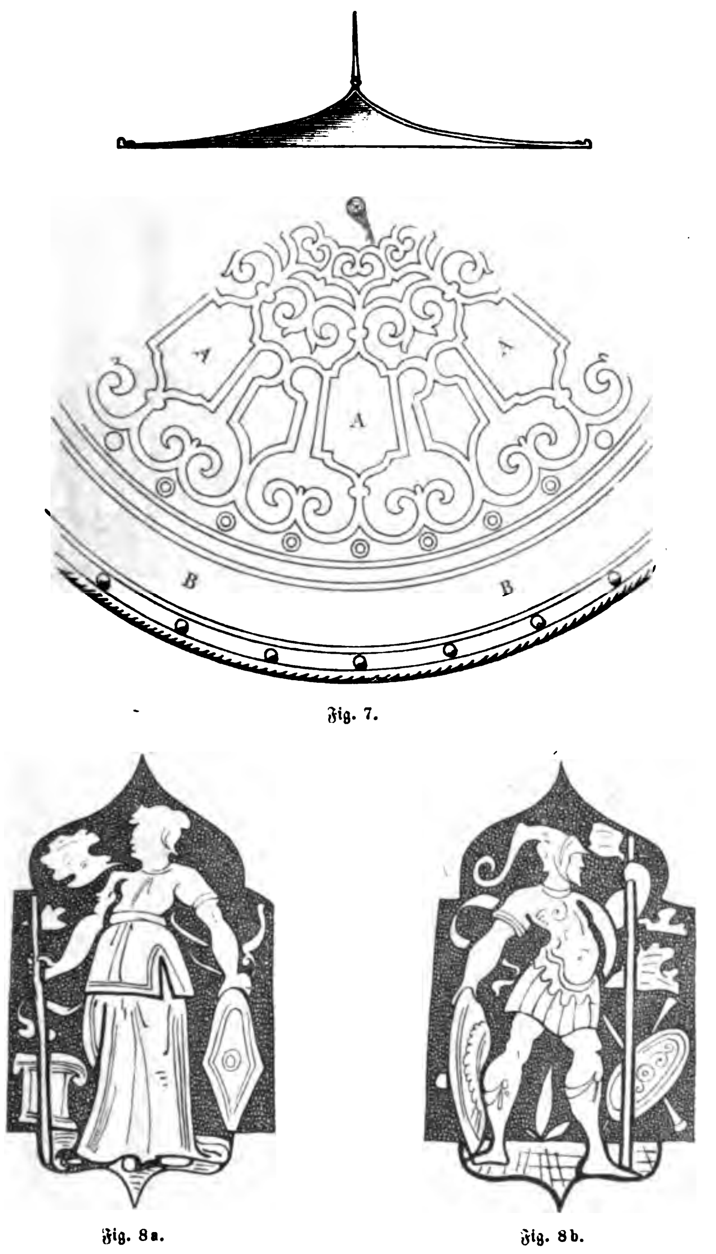


Fig. 7.

Fig. 8a. Fig. 8b.

Fig. 7—8. Flächendekorationen eines runden Schildes.

Einiges, das sich dem Freunde des Kunstgewerbes als besonders werthvolles Material darbietet, sei es noch verstattet, in Kürze hinzuweisen. So auf eine Reihe von Möbeln, darunter z. B. acht Sessel aus Buxbaumholz, tüchtige Arbeiten des Andrea Brustolon, von denen wir einen in Fig. 12 vorführen. In den verschiedenen Räumen des Museums verstreut begegnen uns Geräthe des täglichen Gebrauchs, die in Bezug auf Form und

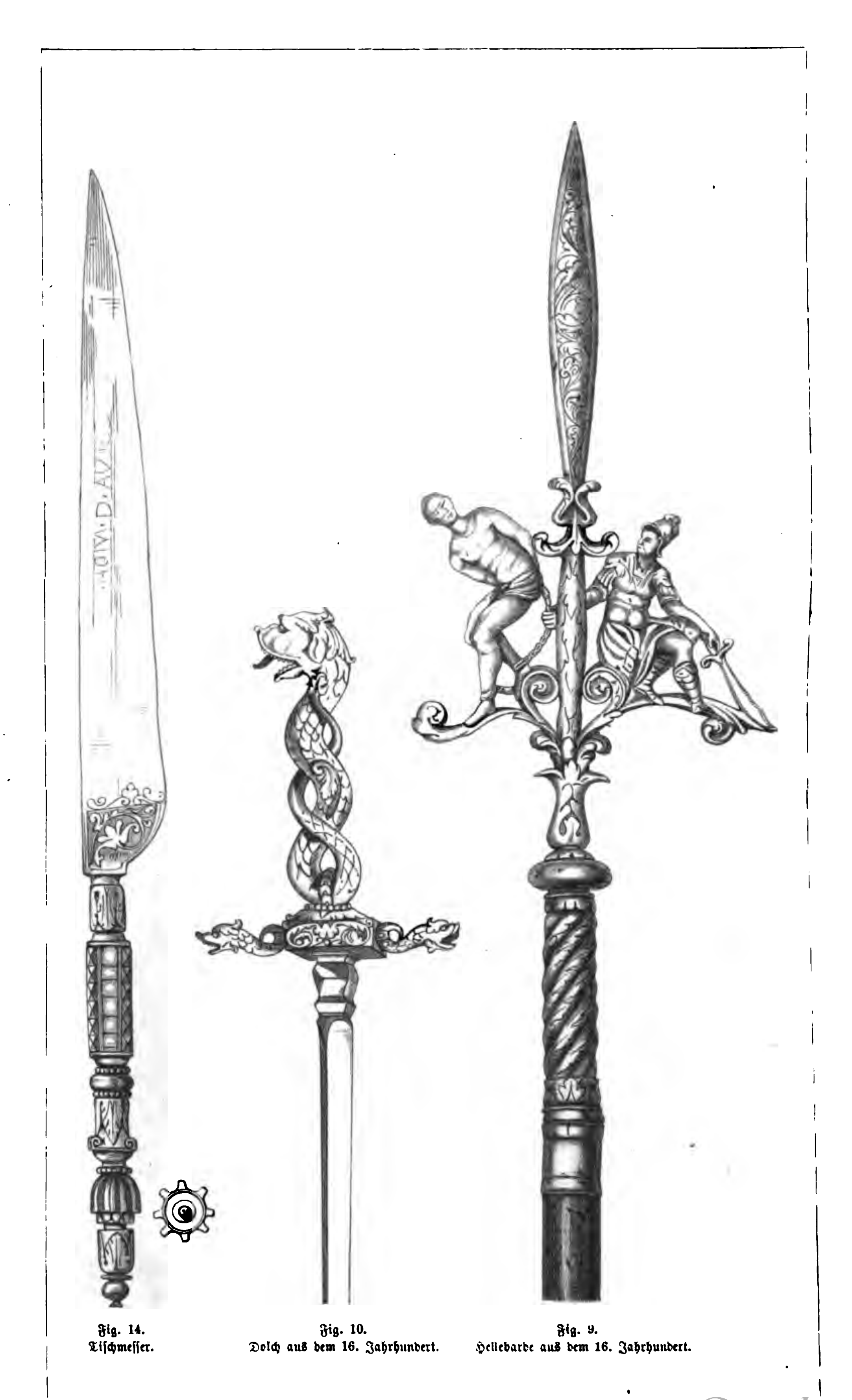


Fig. 14.
Tischmesser.

Fig. 10.
Dolch aus dem 16. Jahrhundert.

Fig. 9.
Hellebarde aus dem 16. Jahrhundert.

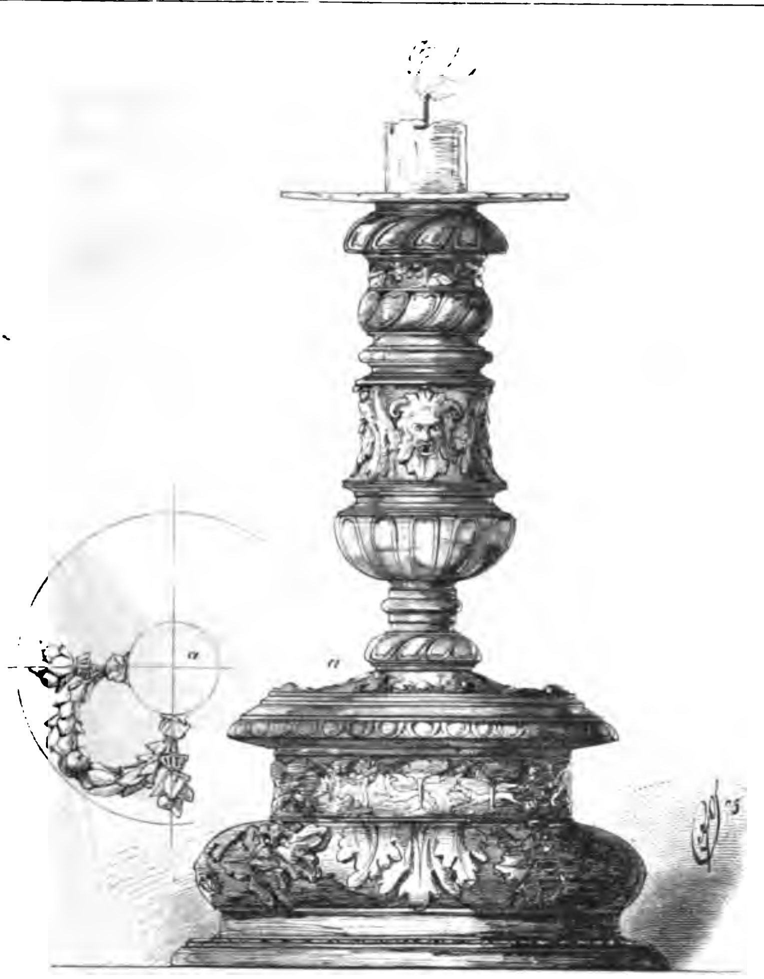


Fig. 13. Bronzeleuchter.



Fig. 16. Bronzene Geräthschaften.

Verzierung eine Fülle des Lehrreichen und Nachahmenswerthen enthalten, wie schon die wenigen für beistehende Abbildungen gewählten Gegenstände (Fig. 13—16) bezeugen. Die zum Theil sehr werthvollen Büchereinbände, deren Ansicht mir der liebenswürdige Bibliothekar verschaffte, verdienen in Anbetracht der erfreulichen Aufmerk-

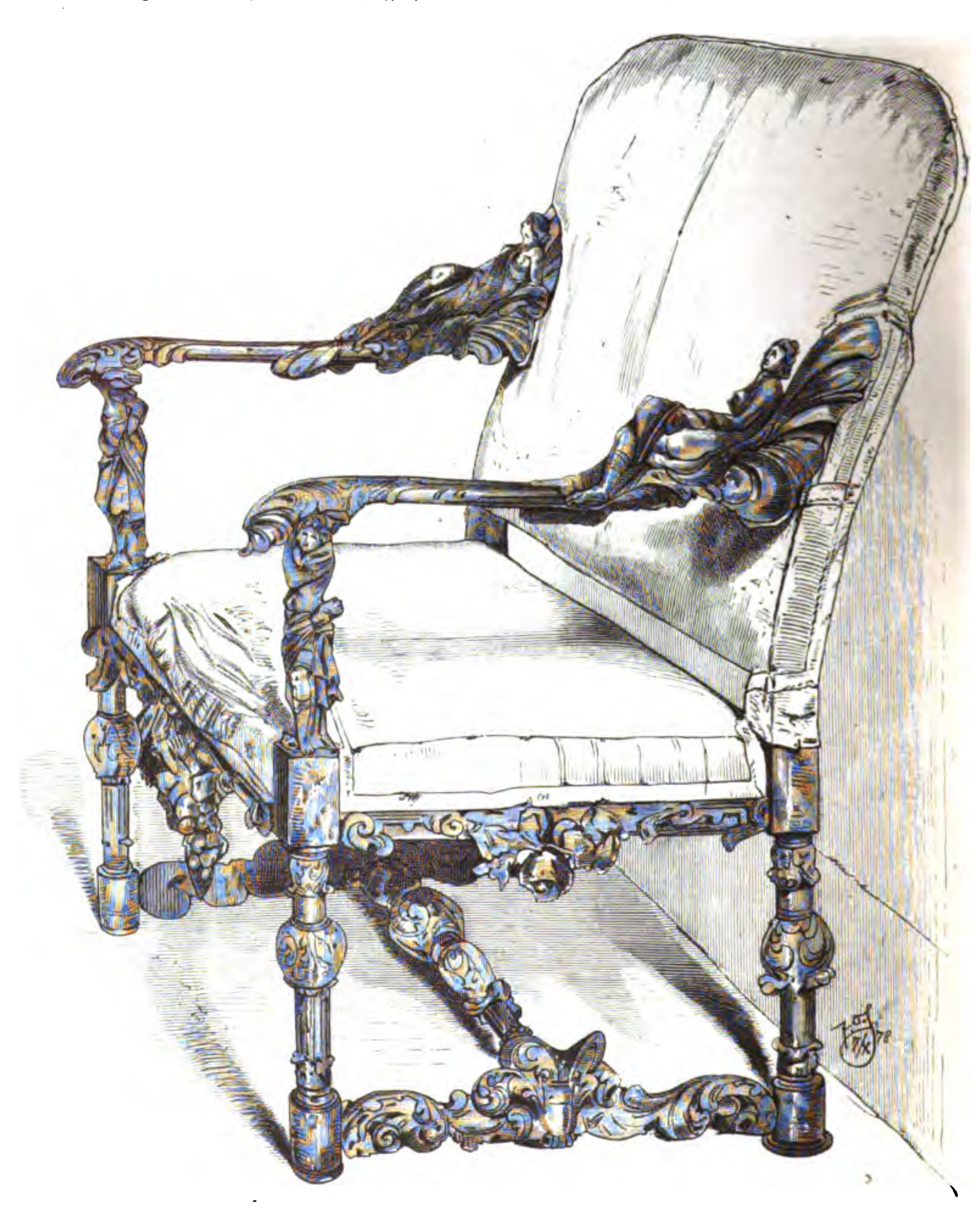


Fig. 12. Sessel aus Buchsbaumholz.

samkeit, die sich neuerdings diesem Gebiete zuwendet, ganz besondere Hervorhebung; es finden sich darunter Deckel mit wahrhaft klassischen Verzierungen in verschiedenfarbiger Seide oder in Leder mit erhabenen Ornamenten, theilweise Exemplare aus dem 15. Jahrhundert, also der besten Zeit. Auch unter den Miniaturen der Bibliothek würden Specialforscher manches Werthvolle finden und bei dem liberalen Entgegenkommen der

b *a*

Fig. 11. Majoliken aus Casteldurante.

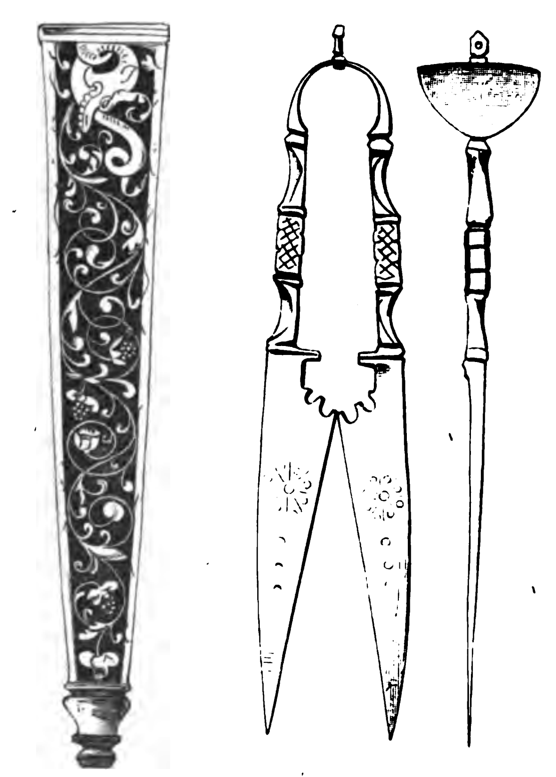


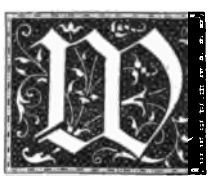
Fig. 15. Verschiedene Werkzeuge.

Verwaltung verwerthen können. An der ausgezeichneten Auswahl venezianischer Fächer in Leder und Seide, die ebendaselbst zu sehen ist, könnte die heutige Industrie gar Manches lernen. Und so findet sich noch eine Menge des Beachtenswerthen, das freilich bei der gegenwärtigen Einrichtung des Museums, bei welcher das Zusammengehörige aus räumlichen Rücksichten vielfach getrennt ist, gesucht sein will. Hoffen wir, daß in den neuen Räumen, welche in dem unmittelbar neben dem jetzigen Domicil gelegenen altehrwürdigen Fondaco de' Turchi, der die Sammlung schon von außen würdiger repräsentiren wird, für sie eingerichtet und ihr dem Vernehmen nach innerhalb des laufenden Jahres geöffnet werden, ihre Bedeutung in größerem Umfange zur Geltung gelangen und sich ihr die Aufmerksamkeit weiterer Kreise zuwenden möge.

Paul Schönfeld.

Die Bildersammlungen Anhalts.*)

Mit Illustrationen.

enig bekannt und von den Reisehandbüchern kaum erwähnt, erfreuten sich die Anhalt'schen Sammlungen von Seiten des reisenden Publikums bisher einer nur geringen Beachtung und nur solche Kunstfreunde, denen die Erfahrung gelehrt, daß abseits der großen Touristen-Heerstraße noch gar mancher Schatz des Hebens wartet, wendeten ihnen ihre Aufmerksamkeit zu. Und doch liefern diese Sammlungen dem Kunstforscher ein reiches Material zur Berichtigung manches Irrthums, zur Ausfüllung mancher in der Kunstgeschichte vorkommenden Lücke.

Durch alle Galeriekataloge zieht sich die Reihe der Anonyma, welche man nur dann zu verkürzen hoffen darf, wenn durch bezeichnete Werke die Möglichkeit eines Vergleichs geboten und somit die Feststellung des Autors erleichtert wird. Eben diesen Vorzug besitzen die Anhalt'schen Sammlungen, daß man hier Bilder findet von Meistern völlig unbekannten Namens, deren andere Werke, durch Unleserlich-Machen oder Fälschung der Bezeichnungen, als solche bekannterer Meister oft genug in öffentliche oder Privat-Sammlungen eingeschmuggelt worden sind.

Der größte Theil der Bilderschätze Anhalts ist Eigenthum des regierenden Herzogs, welcher von seinem Urgroßvater und seinem Vater, den Herzögen Franz und Leopold, den Sinn für Kunst und die Freude an deren Werken geerbt hat und in ihnen den schönsten Schmuck seiner Schlösser findet. Die Kunstwerke vertheilen sich auf das Residenzschloß in Dessau, die beiden Gartenpalais im Louisen- und Georgen-Park, das Schloß zu Wörlitz und das daselbst im Parke stehende sogenannte Gothische Haus. Nicht herzogliches, sondern Stiftungs-Eigenthum sind die Sammlungen zu Mosigkau und des Amalienstiftes zu Dessau.

Der in den Jahren 1872 und 1873 nothwendig gewordene Veränderungsbau des Dessauer Schlosses gab den Anlaß, die im Laufe der Jahre durch neue Erwerbungen vermehrte und durch deren Einfügung außer System gekommene Sammlung neu zu ordnen, Gleiches zusammenzustellen und das nicht Zusammenpassende zu trennen. Der Herzog beauftragte mit

---

*) Bei Besprechung der beiden vom Hofrath W. Hosäus verfaßten Schriften: „Die Wörlitzer Antiken" und „Die Gemäldegalerie des Stiftsschlosses Mosigkau" Dessau, 1873 u. 1874 weist Leopold Julius auf die Bedeutung derselben hin. Kunst-Chronik 1874, IX. Jahrgang, Seite 557.



dieser Angelegenheit seinen Hoftheaterintendanten, Herrn von Normann, welcher, früher selbst Künstler, das lebhafte Interesse seines fürstlichen Herrn für die Künste theilend, sich mit Hingebung und Ausdauer dem ihm gewordenen Auftrage unterzog und durch die glückliche Ausführung desselben die auf ihn gefallene Wahl rechtfertigte.

Nach Nationalitäten getrennt fanden nun die Bilder ihre Aufstellung und zwar die Italiener im ersten, die Holländer im zweiten, die modernen Bilder im dritten Stockwerk des Schlosses. Mit den besseren Familienbildern wurden die Paradezimmer, mit den älteren und den mehr dekorativen Bildern die Corridore geschmückt.

Die Liberalität des hohen Besitzers gewährt dem Kunstfreunde gern den Genuß des Beschauens dieser Bilderschätze, von denen bei Anwesenheit der herzoglichen Familie nur jener Theil ausgenommen ist, welcher in den eigentlichen Wohnzimmern seine Aufstellung gefunden hat.

Die Italiener sind stattlich vertreten durch Filippino Lippi, Ambrogio Borgognone, Girolamo di Santa Croce, Perugino, Garofalo, Luini, Francia, Perin del Vaga, Fr. da Imola, Tintoretto (herrlicher Mannskopf), Veronese (Kniestück einer Dame), Baroccio u. A. Von den weniger bekannten ältern Malern findet sich hier ein Werk des Squarcionesken Girolamo da Treviso, der sonst in keiner deutschen Galerie vorkommt. Das Bild [1]), in Tempera gemalt, zeigt uns die Halbfigur der Jungfrau in rothem Gewande und blauem Mantel, welche mit dem rechten Arm das vor ihr auf einer Mauer stehende Kind umfaßt; Letzteres hält in dem linken Händchen eine Kirsche. Der Ausdruck der Madonna ist etwas herb, das Kolorit scheint durch einen Firnißüberzug tiefer geworden zu sein; sonst macht das auf einer Cartella mit Hieronimus Tarvisio p. signirte Bild keinen ungünstigen Eindruck, obgleich es leider nicht unberührt geblieben ist. (S. d. Abb. S. 317.) Von den zahlreichen Bildern der niederländischen und holländischen Schule, unter denen treffliche Werke der beiden Ruisdael, des Artus van der Neer, Wynants, Pieter van Bloemen, Asselyn, ein kleines Familienbild Thomas de Keyzer's u. s. w. hervorragen, sei hier ein Bild Jan Steen's erwähnt, welches weder Smith noch Westrheene aufführen. Parthey [2]) nennt es „einen Scherz nach der Hochzeit" und ein solcher ist es und jedenfalls ein sehr derber, welchen nur der unverwüstliche Humor und der geistreiche Vortrag eines Steen genießbar machen konnte. In der Mitte des Bildes steht die junge Frau, erst vor wenigen Augenblicken dem ehelichen Bette entstiegen, wie der Anzug, mit dessen Ordnen sie noch beschäftigt ist, zur Genüge zeigt. Der verlegene Ausdruck ihres Mundes, halb lächelnd, halb schmollend verzogen, verräth den Zweifel, ob sie über das Gebahren eines alten Mannes mit cynischem Gesichtsausdrucke lachen oder sich entrüsten soll. Zu ihrer Linken sitzt neben dem Bette eine Freundin, einen stärkenden Trank einrührend. Den Hintergrund füllt eine fröhliche Menge, der Neuvermählten den herkömmlichen Morgenbesuch behufs Darbringung von Glückwünschen abzustatten. Das Bild, in kühlem Tone gehalten, würde durch die vortreffliche Charakteristik der Köpfe auch ohne das beigefügte Monogramm den Schöpfer sofort erkennen lassen.

Zwei kostbare Bildchen des Caspar Netscher zeigen uns den Künstler als Bildniß- und Historienmaler. Das eine derselben stellt einen noch jungen Mann in einem Lehnstuhl sitzend vor. Er trägt eine große Perrücke und ist mit einem Schlafrock von indischem Stoff bekleidet, in welchen bunte Blumen, Vögel und Figuren eingewebt sind: ein Requisit, welches dem Künstler, vielleicht auch dem Besteller des zweiten Bildes: „Delila, dem Simson die Haare abschneidend", so gefallen haben muß, daß er die perfide Gattin des jüdischen Herkules mit dem gleichem Stoffe bedeckte. Lichter in der Farbe als die meisten seiner Bilder, erinnert der Kopf der Delila an das Porträt der Montespan [3]) in der Dresdener Galerie.

---

1) Auf H. 0,75 h. 0,52 br. Crowe & Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Dr. M. Jordan, erwähnen den Künstler Band V, 2. Hälfte, Seite 350, doch nicht dieses ihnen unbekannt gebliebene Bild.

2) Parthey, Deutscher Bildersaal, Band II, S. 578.

3) No. 1532 des Kataloges. Beide Bilder bei Parthey, Deutscher Bildersaal, Band II, Seite 187 und 191.



Ein interessantes Blumenstück trägt die Bezeichnung:

GIERONIMO GALLE. f

Nach Parthey [1]) wäre nur noch im Berliner Schlosse ein Bild dieses Künstlers zu finden. Die Register der Antwerpener Lukasgilde führen zwei Künstler des Namens an. Jeronimus Galle der Aeltere wird in dem Innungsjahre 1645—1646 [2]) als Meister (volle meester) erwähnt; Geronimus Galle der Jüngere erscheint 1673—1674 als Lehrjunge und zwar in der Werkstatt Jan Erasmus Quellinus des Jüngeren. [3]) In der Liste der eingegangenen „Doodtschulden" vom Jahre 1712—1713 ist auch sein Name verzeichnet, was mit der aus diesem Jahre stammenden Kirchenrechnung von St. Jacob zu Antwerpen, woselbst ein Posten von 12 fl. als Begräbnißgebühr des Künstlers sich eingetragen findet, übereinstimmt. Er wurde in gedachter Kirche am 3. Juni 1713 vor der Antoniuskapelle beigesetzt. Könnte die Schreibart des Vornamens einen sicheren Anhalt bieten, so wäre das Bild vom jüngeren Galle; die Art der Auffassung und Malerei würde der Periode, in welcher er gelebt, ebenfalls mehr entsprechen als der seines Vaters; vor der Hand muß diese Frage jedoch noch unentschieden bleiben.

Zahlreich sind die Werke des jüngeren Liscewsky (Georg Friedrich Reinold), welcher, 1752 an den Dessauer Hof berufen, viele Bildnisse hier malte. Bestimmt gezeichnet, gut, wenn auch in den Schatten etwas bräunlich kolorirt, zeichnen sie sich durch individuelle Auffassung und meist ungezwungene Stellung aus. Interessant wegen ihrer noch in der jetzigen herzoglichen Familie sich wiederholenden Gesichtszüge sind die jugendlichen Porträts des Herzogs Franz und seines Bruders, des Prinzen Johann Georg († 1. April 1811.)

Letzterer, der Schöpfer jenes herrlichen, nur wenige Minuten von den Thoren Dessau's entfernten Parkes und Erbauer des darin gelegenen Gartenpalais, schmückte dieses ebenfalls mit Werken der Malerei, die ihm den Aufenthalt erst behaglich machten, Auge und Herz zugleich erfreuend. Dank dieser liebenswürdigen Neigung gähnen uns heute keine leeren Wände in dem jetzt nicht mehr bewohnten Georgium entgegen.

So herrlich, daß man veranlaßt ist, die Autorschaft dieses Bildes dem van Dyck zuzuschreiben, erscheint uns eine Venus von 1/3 Lebensgröße, der Hauptschmuck des im Erdgeschoß liegenden Speisesaales. Im schönsten Flusse der Linien wendet sich die völlig nackte, vom Rücken gesehene Göttin leicht zu dem an ihrer linken Seite stehenden Amor; den Hintergrund bildet der tiefgefärbte Vorhang eines Ruhelagers. Das im feinsten Silbertone gehaltene Bild würde erst nach einer vorsichtig auszuführenden Reinigung in seiner ganzen Schönheit uns erscheinen; auch der jetzige Standort mit dreifachem Lichte ist der Beschauung nicht günstig und hindert eine genaue Untersuchung.

Dieses treffliche, einer gesunden eigenartigen Richtung entsprossene Bild kontrastirt auffallend mit den gegenüberhängenden tanzenden Bacchantinnen Langenhöffel's. [4]) Bei aller sonstigen Verdienstlichkeit der lebensgroßen Figuren documentirt es doch nur den rathlosen Eklekticismus der deutschen Schule zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Hier, bei aller Individualität der Formen und Farben, ein ausgeprägtes Gefühl für Schönheit der Natur, dort akademische Zeichnung und Farbe, Anlehnen an die Ideale des Mengs und Canova. Daß Langenhöffel's Werke zuweilen auch von einem frischen Zug durchweht werden

1) Deutscher Bildersaal, Bd. I, S. 470.

2) Ph. Rombouts & Th. van Lerius, De Liggeren, Band II, S. 167 u. 172.

3) Ebenda, Band II, S. 430, 432 u. 686.

4) Joh. Fried. Langenhöffel, geb. zu Düsseldorf 1750, gest. zu Wien 1805.



Madonna, von Girolamo da Trevise.

konnten, zeigt uns ein kleines Bild im Dessauer Schloß: Acis, Galatea und Polyphem. Jenes große Bild im Georgium malte der Künstler neun Jahre vor seinem Tode; es trägt seinen Namen und die Jahreszahl 1796.

Zwei gleichgroße Ansichten eines holländischen Meierhofes glaubte man auf Grund einer gewissen Verwandtschaft der Farbe dem Jacob Ruisdael zuschreiben zu müssen; jedoch ganz abgesehen von dem Veduten oft mangelnden Linienreiz (nöthigte doch die treue Wiedergabe des Darstellungsobjekts ein monotones Kornfeld dem einen Bilde als Vorgrund auf) tragen die Bilder ein anderes Gepräge, und nicht unmöglich wäre es, bei einer genauen, in hellem Licht vorgenommenen Untersuchung eine Spur zu finden, welche auf Isack Ruisdael führte. W. Bode's Aufsatz über die Haarlemer Künstler (Jahrgang 1872 dieser Zeitschrift, S. 170 u. ff.) dürfte hierfür einen Anhalt bieten. Bei Erörterung der Frage über die Autorschaft Isack's an verschiedenen Bildern fügt dieser gründliche Kenner der holländischen Schule, in richtiger Erwägung des Werthes facsimilirter Bezeichnung, seinem Texte mehrere dem Isack zugeschriebene Monogramme bei, für die Forschung eine höchst schätzbare Unterlage. Zur Ergänzung letzterer sei hier eines Bildes (No. 460) zu Christiansborg in Kopenhagen gedacht, das in der Art Ruisdael's gemalt und mit einem Monogramm bezeichnet ist, welches in dieser Gestaltung Bode nicht giebt. Letzteres Bild zeigt uns den herrschaftlichen Landsitz Spyk. Im Mittelgrunde das von Bäumen umgebene Haus, davor und sich über den ganzen Vorgrund ausbreitend ein ausgemauertes viereckiges Bassin, in der Mitte die Statue Neptun's, auf dem Fußgestell derselben die Signatur des Künstlers: I.VR. fe 1652

Das zweite Gartenpalais, vom Herzog Franz erbaut und zu Ehren seiner Gemahlin [1]) Louisium genannt, eine Viertel Meile östlich von Dessau, liegt in Mitte eines von einem Wasserspiegel belebten und von Alleen durchschnittenen Parkes, für deren größte der Obelisk des Kirchthurmes von Jonitz, der von gedachtem Herzoge erwählten Begräbnißstätte, als Schlußdekoration dient.

Unter manchen anderen, gerade nicht zu ihrem Nutzen in die Wand eingelassenen Bildern des Pieter Wouverman, Wyk, Constantin Netscher, Schütz u. s. w. enthält das Schlößchen ein großes Gemälde der Angelica Kauffmann, im Jahre 1792 ausgeführt: Amor, die Psyche tröstend. Ersterer, ein schöner Jüngling von der Antike entlehnten Formen und blühendem Kolorit, zeigt fleißiges Studium der Natur und sinkt nicht so, wie viele ideale Figuren der damaligen Kunstepoche, zu einer bloßen gemalten Statue herab, obgleich das Motiv stark an Schöpfungen Canova's erinnert. Die Figur der Psyche hingegen ist schwächlich und die schlaffen allgemeinen Züge ihres Gesichts, so wie die rundlichen, einem modernen Stoffe entlehnten Falten des Gewandes, verstärken noch diesen Eindruck; es fehlt ihr eben jener ernste Liebreiz, den wir in dem antiken Marmor des Museo nazionale zu Neapel bewundern. Nichtsdestoweniger haben wir hier eine höchst beachtenswerthe Leistung der Künstlerin vor uns, und es ist zu bedauern, daß der enge Raum, in welchem das Bild hängt, nicht einen Standpunkt zuläßt, von dem aus man einen Totaleindruck empfangen könnte. L. Buchhorn hat 1804 ein treffliches Blatt in Schwarzkunst darnach gestochen.

In gleicher Richtung wie das Louisium, doch anderthalb Meile weiter und nur einige Tausend Schritt vom Ufer der Elbe entfernt, liegt in einer ausgedehnten, von Wasserarmen durchzogenen Ebene die großartigste Schöpfung des geist- und gemüthvollen Herzogs Franz, der, ehedem sich einer großen Berühmtheit erfreuende Park zu Wörlitz, die Sommerresidenz der herzoglichen Familie.

Von einem großen See in zwei Hälften getheilt, bietet er Naturfreunden eine Fülle überraschender Ansichten, die, wenn auch manchmal künstlich nachgeholfen ist, nichts an ihrem Reize verloren haben und während eines Zeitraums von hundert Jahren mit der Umgebung wohlthuend verwachsen sind. An geeigneter Stelle erhebt sich das von Erdmannsdorf erbaute stattliche Schloß mit wenigen, aber auserlesenen Werken der Kunst geschmückt.

---

1) Louise, Prinzessin von Brandenburg-Schwedt. Starb am 21. December 1811.

Für den Kunstfreund ist es von unendlichem Vortheil, sich bei Besuch des Schlosses, des sog. Gothischen Hauses und der verschiedenen anderen Sehenswürdigkeiten auf einen von Hofrath Hosäus gewissenhaft verfaßten Führer, dem eingeflochtene Episoden, wie der Besuch Carl August's und Göthe's, ein erhöhtes Interesse verleihen, stützen zu können.

Im ersten Zimmer empfängt uns ein herrliches Werk Domenichino's, eine lebensgroße liegende Venus von reizender Bewegung und schalkhaftem Gesichtsausdruck, die ganze Liebenswürdigkeit dieses würdigen Schülers der Caracci entfaltend. Das Bild wird neuerdings von dem talentvollen Kupferstecher Wilh. Krauskopf zum Stich vorbereitet und es steht somit zu hoffen, daß es dadurch der Kunstwelt so bekannt werde, wie es zu sein verdient. Neben anderen Gemälden fesselt in diesem Raum vornehmlich noch eine schöne Marine von Joseph Vernet den Blick des Beschauers. Ein anderer Saal vereinigt sechs Perlen, darunter zwei herrliche Porträts, Kniestücke, des Prinzen Heinrich von Oranien [1]) und seiner Gemahlin Amalie, Gräfin zu Solms-Braunfels, der Eltern der Gemahlin Johann Georg's II. von Anhalt-Dessau. Der Erstere, im Harnisch, ein Bild männlicher Kraft und Würde, die Andere in weiblicher Anmuth kennzeichnen durch die vollendete Noblesse der Auffassung, durch die große Sorgfallt der Ausführung, mit freiester Pinselführung verbunden, den großen Meister der Bildnißmalerei, Anthony van Dyck. Von Salomon Ruisdael finden wir ein mit dem Namen und der Jahreszahl 1654 bezeichnetes Bild von außergewöhnlicher Größe (H. 1,6 m., Br. 0,87 m.) und Schönheit. Grandiose Baumgruppen stehen am Ufer eines ausgedehnten Gewässers, über dessen klare schimmernde Fläche, welche wundersam zu dem tiefgefärbten Laub der Bäume stimmt und sich an die duftige Ferne weich anschmiegt, eine besetzte Fähre gleitet. Die sehr klare und feingetönte Luft ist leider durch eine häßliche Oelretouche entstellt, glücklicher Weise entfernbar durch die Hand eines geschickten Restaurators.

Zwei köstliche Bildchen, Pendants, „Trompeter und Standartenträger vor einem Marketenderzelt" und „Halt einer Reitergesellschaft, welche sich am Weine, den ein Page einschenkt, labt", zeigen die vollendetste Ausführung jener Epoche, in welcher Philipp Wouverman den Höhepunkt seiner Kunst erreicht hatte. Bei aller Zartheit entbehrt die Behandlung doch nicht des Markigen und ist noch entfernt von der Ueberweichheit der letzten Werke des Meisters. Ein überaus anmuthiges und vollendetes Gemälde des Jan Verkolie vom Jahre 1678: „Vertumnus verführt Pomona", trennt beide Wouverman's und bildet mit einer kleinen weiblichen, in einem Garten sitzenden Porträtfigur von Joh. Heinrich Roos, eine anziehende Bildergruppe. Ein anderes, von Jan Verkolie gemaltes Bild, „Gesellschaft von Herren und Damen, sich mit Musik unterhaltend, dabei ein aufwartender Mohr", bietet einen trefflichen Beleg für die sich allmählich verändernde Malweise des Künstlers. Fünf Jahre früher als das ersterwähnte Bild gemalt, zeigt es noch einen gewissen trüben, vorherrschend braunen Lokalton, ist aber doch im Ganzen ein anmuthendes Bild. Der anstoßende Salon enthält unter anderen Gemälden ein Werk des in deutschen Galerien nicht oft vorkommenden Antwerpener Malers Peter Thys, mit vollem Namen und der Jahreszahl 1664 bezeichnet.

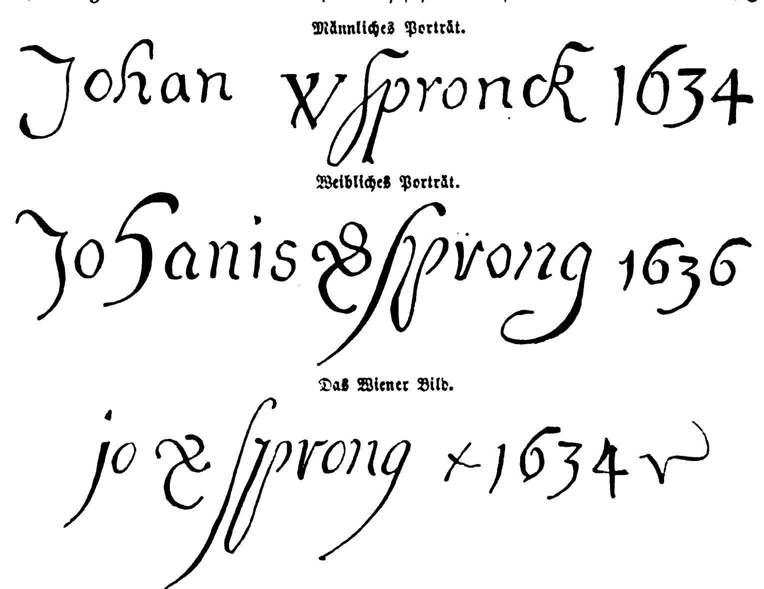
Es führt uns einen Gegenstand vor, welcher, obgleich der Darstellung die größten Hindernisse bietend und stets einen Mißerfolg aufweisend, doch von den Künstlern des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts mit Vorliebe gewählt wurde; Mercur verliebt sich in die schöne Herse, dieß ist das Thema des Bildes, dessen lebensgroße Figuren dasselbe desto verfehlter erscheinen lassen. Wie gewöhnlich (siehe No. 470, 472 und 753 der Braunschweiger, No. 241 der Kasseler, No. 1950 der Dresdener Galerie 2c.), schwebt der Gott in der Luft; die schöne Herse ist mit ihren Schwestern schreitend dargestellt und wendet das Gesicht dem Beschauer zu. Der Einfluß der Schule des Rubens ist nur noch wenig erkennbar. Die Schatten sind tiefer und nicht so farbig als bei diesem. Der Künstler stand im 48. Lebensjahre, als er das Bild malte, welches vollständig die ihm eigene Auffassung und Malweise zur Anschauung bringt. Ein beachtenswerthes Bild von Antoine Pesne behandelt die Historie der trauernden korinthischen Wittwe, deren Magd einen jungen Soldaten als Tröster ihr

1) Gestorben den 14. März 1647. Eine Kopie dieses Bildes befindet sich im Trippenhuis zu Amsterdam.

zuführt. Es ist natürlich ganz im Geschmack der Zeit aufgefaßt, ansprechend jedoch durch kräftiges Kolorit und gute, dem ovalen Raum glücklich angepaßte Komposition der drei lebensgroßen Halbfiguren.

Drei Wasserarme, in deren klarer Fluth hohe Erlen, Eichen und edle Nadelbäume sich spiegeln, trennen das Schloß von einem zweiten Tempel der Kunst, dem sogenannten „Gothischen Hause“, einer zu verschiedenen Zeiten vergrößerten Schöpfung des Herzogs Franz. Im Aeußeren ziemlich schmucklos und in dem zu jener Zeit so beliebten, jedoch unverstandenen und nur äußerlich nachgeahmten gothischen Baustil aufgeführt, ist sein Inhalt desto kostbarer. Es birgt einen Schatz von Kunstwerken aller Art, besonders Bilder der altdeutschen und altniederländischen Schule, sowie eine Anzahl Holländer, unter welchen gleich beim Eintritt ein Kabinetsstück von Adriaen van de Velde die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt. In einer flachen Landschaft erhebt sich im Vordergrunde rechts [1]) eine leichte Baumgruppe am Rande eines Weges, auf dem ein Offizier hält, angethan mit Küraß, rother Schärpe und Lederkoller und auf einem Schimmel sitzend. Ein Bauer, vom Rücken gesehen, in blauem Rocke, den Hut respektvoll in der Hand haltend, steht ihm Rede und Antwort. Die in ziemlicher Ferne dem Offizier nachfolgende Reiterschaar, durch eine Terrainfalte halb verborgen und mit der umgebenden Landschaft durch die zarteste Harmonie der Farbentöne verbunden, bringt kein die Hauptgruppe störendes Element in das durch die liebenswürdigste Einfachheit, trotz der geringen räumlichen Ausdehnung (0,36 h., 0,33 br.), wahrhaft großartig wirkende Bild. Es ist auf Leinwand gemalt, gut erhalten und mit dem Namen und der Jahreszahl 1659 bezeichnet.

Von zwei kleinen reizvollen Porträts des Haarlemer Künstlers Jan Verspronck zieht uns besonders das etwa 0,8 hohe Frauenköpfchen an. Der Mann ähnelt in der Malweise sehr dem kleinen, Frans Hals zugeschriebenen Mannesporträt (No. 1490) in der Dresdener Galerie, doch ist das Wörlitzer Bild feiner in der Farbe als letzteres, welches schwere grüne Uebergangstöne zeigt. Beide Porträts sind mit Namen, Jahreszahl und der Angabe des Alters der Dargestellten bezeichnet. Als Beweis der schwankenden Orthographie jener Zeit, welcher zufolge der Künstler in einem und demselben Jahre seinen Namen auf zweierlei Weise schreiben konnte, sei hier der facsimilirten Bezeichnung der Wörlitzer Bilder noch jene eines lebensgroßen Mannesporträts beigefügt, welches 1873 im Besitz von Jos. R. von Lippmann auf der Ausstellung alter Bilder im Oesterreichischen Museum unter No. 141 figurirte:


Männliches Porträt.
Weibliches Porträt.
Das Wiener Bild.

Die vier Bilder der Oldenburg-Sammlung, 1640, 1641 und 1645 gemalt, sind wieder

1) Die Bezeichnungen rechts und links sind hier allemal heraldisch, d. h. vom Bilde aus genommen.

mit Verspronck signirt. Parthey [1]) erwähnt nur das männliche Porträt in Wörlitz, was um so befremdlicher ist, als er im Quellen-Verzeichniß [2]) sich auf Mittheilung des Hofmalers Beck beruft, welcher Letztere in Folge seiner bei sehr vielen der Dessauer und Wörlitzer Bilder sichtbaren Thätigkeit als Restaurator doch entschieden auch Kenntniß von dem zweiten haben mußte.

Von den meist in herkömmlicher Art aufgefaßten Ahnenbildern des sogenannten Rittersaales hebt sich ein Werk des Holländers Adriaen Hanneman aufs Vortheilhafteste hervor: das Kniestück des Kurfürsten Friedr. Wilhelm von Brandenburg, des Siegers von Fehrbellin. Das Porträt zeigt ihn als ziemlich jungen Mann mit langem dunklen Haare, den Küraß über dem Koller tragend und die rechte Hand auf den Kommandostab gestützt; die Linke, mit ausgestrecktem Zeigefinger, ist leicht erhoben. Dieses Bild, neuerdings durch eine gelungene Radirung Wilh. Krauskopf's vervielfältigt, dürfte vielleicht das beste Werk Hanneman's sein, der oft und besonders bei Frauenbildnissen in einen conventionellen weißlichen Ton und in störende Glätte der Ausführung verfällt.

Eine kleine allegorische Figur des Kaiser Matthias von Willem de Poorter ist eines der ansprechendsten Bildchen dieses Künstlers, gut gezeichnet und von flüssigem geistreichen Vortrag; es trägt das Monogramm desselben.

Von Memling findet sich hier eine Wiederholung seines reizenden Florentiner Bildes, welcher Crowe und Cavalcaselle [3]) rühmend gedenken. Der Meister hat nur im Hintergrund Einiges verändert. Die Jungfrau mit dem Kinde, sowie die zwei in reiche kirchliche Gewänder gekleideten Engel sind von wunderbarer Schönheit und Innigkeit.

Eine kleine Kreuzigung Christi, auf welcher man die Schächer als außerhalb des Bildraumes sich denken muß, ist von dramatischer Wirkung. Die Figuren, von der Größe der in Miniaturen vorkommenden, haben ausdrucksvolle Köpfe und zeigen, wie alles Uebrige, die vollendetste Ausführung. Das Bild hat viel dem Memling Verwandtes, wenn auch ein durch Schatten und Landschaft gehender bräunlicher Ton, jedenfalls erst durch Verputzung entstanden, demselben einen den Werken dieses Meisters fremden Charakter verleiht.

Von dem Altmeister der sächsischen Schule, Lucas Cranach dem Vater, finden wir hier unter Anderen eine ausnehmend schöne Verlobung der heiligen Katharina, die Figuren in Viertel-Lebensgröße [4]); dann eine Erziehung Mariä mit den lieblichsten Motiven der die Hauptgruppen umgebenden Engelkinder, ein Bild von reizvollster Naivetät, echt deutschem Gemüth entsprossen. Adam und Eva unter dem Baume des Erkenntnisses, Dürer zugeschrieben, hat manches, was mehr an einen seiner besten Schüler erinnert, vielleicht an Hans von Culmbach. Eine beachtenswerthe Kreuzigung von Georg Pencz zeigt durch ein Wappen [5]), daß der Besteller dem sächsischen Adelsgeschlechte der Lüttichau entstammte. Matthäus Grünewald ist auf das Würdigste durch ein großes Triptychon vertreten; in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, der heiligen Katharina und Barbara, auf den Flügeln die lebensgroßen Gürtelporträts Johann's des Beständigen und seines Sohnes, Joh. Friedrich des Großmüthigen, mit den Aposteln Bartholomäus und Jacobus.

Die ebenfalls reiche und interessante Sammlung von Glasgemälden, zum größten Theil aus der Schweiz stammend, hat eine eingehende Beschreibung von W. Hosäus in den Zahn'schen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft gefunden. [6])

Gerade auf der entgegengesetzten Seite von Dessau, gegen Abend zu, liegt das Adelige Fräuleinstift Mosigkau, ein Haltepunkt der Dessau-Cöthener Bahn. Es verdankt seine Entstehung der dritten Tochter des alten Dessauers, der Prinzessin Anna Wilhelmine [7]). Von

1) II. Band, Seite 574.

2) Ebenda, S. 856.

3) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der niederländ. Malerei, deutsch von Ant. Springer, S. 308.

4) Schuchardt, Lucas Cranach der Aeltere, sein Leben und seine Werke, I. B., S. 66 giebt das Jahr 1516 an und erwähnt der Tradition, daß die weiblichen Köpfe Porträts von Prinzessinnen von Anhalt seien.

5) In rothem Felde zwei gegeneinander gekehrte Sicheln, mit je drei schwarzen Hahnenfedern besetzt.

6) II. Jahrgang, 1869, Seite 219.

7) Geb. den 12. Juni 1715, gest. den 2. April 1780.





THIERSTÜCK.

Stift Mosigkau bei Dessau.

einem wohlgepflegten Garten mit herrlichen Bäumen umgeben, birgt dieß im Barockstil errichtete Gebäude eine kleine, aber höchst beachtenswerthe Galerie, untergebracht in dem großen Gartensaale des Erdgeschosses, dessen hohe, bis an den Boden reichende Fenster an hellen Tagen genügendes Licht einfallen lassen. An trüben Tagen wird die durch einige Bäume verursachte Beschränkung der Helligkeit allerdings bemerkbar.

Von den Wänden des Saales, dessen Decke reich stuckirt ist, wird man wenig gewahr, denn die dicht aneinander gehängten Bilder bedecken die ganze Fläche, machen aber wegen der thunlichst berücksichtigten Symmetrie einen angenehmen Eindruck, um so mehr, als der Zustand der Gemälde, Dank der Fürsorge der gegenwärtigen Aebtissin, Fräulein Agnes von Loën, ein guter genannt zu werden verdient. Ein von W. Hosäus verfaßter Katalog mit historischer Einleitung und beigefügter Biographie der hier vertretenen Künstler bietet dem Besucher einen erwünschten Anhalt. Die Holländer und Flamänder dominiren vollständig, nur wenige Italiener haben sich hierher verirrt und kommen gegen die meist trefflichen Leistungen der Ersteren nicht auf.

Das Hauptstück der Sammlung ist wohl unstreitig ein Bildniß von van Dyck, der sechsjährige Prinz Wilhelm II. von Oranien [1]) in ganzer Figur. Das Gemälde läßt den Rang des Dargestellten leicht erkennen durch die noble Auffassung und Haltung. Letztere überschreitet allerdings beinahe die äußerste Grenze der Kindheit und kommt dem Wesen eines Erwachsenen bedenklich nahe. Der Prinz trägt ein dunkles Sammetbarett auf dem Haupte und ist in einen langen Rock von Orange-Farbe gekleidet, welcher ebenso wie der im Hintergrunde neben einer Säule stehende Orangenbaum eine Anspielung auf den Namen ist. Die Harmonie der Farben, bei aller Kraft und allem Glanze derselben, ist eine bewunderungswürdige und bewegt sich in feinem, durch die Kleidung bedingtem Goldton. Die früher in Dessau bestandene chalkographische Gesellschaft hat nach diesem Bilde ein treffliches Schabkunstblatt von F. Michelis, im Jahre 1797 gestochen, herausgegeben.

Als ein Juwel im vollsten Sinne des Wortes begrüßen wir ein Bild von Karel du Jardin, um welches die größten Galerien diese Sammlung beneiden dürften (s. die Radirung). Auf einem Terrain, dessen weicher Boden häufige Trittspuren von Thieren zeigt, treibt ein alter, weißbärtiger Knecht eine Rinderheerde. Den Mittelpunkt bildet ein weißer Ochse, dem braune Ohren und braune Flecken um die Augen ein gewisses apartes Aussehen verleihen. Etwas mehr zurück und in lebhafterer Gangart kommt ein zweiter, von gelbbrauner Farbe, welcher von einem schwarz- und weißgefleckten Rinde halb verdeckt wird. Ganz links wird ein von vorn gesehenes braunes Rind, welches Miene macht, seinen eigenen Weg zu gehen, durch den Knüppel des Treibers, den das Gebell eines Hundes unterstützt, wieder auf die rechte Bahn gebracht; hinter dieser Gruppe noch ein brüllendes Rind. Hohe Bäume im Mittelgrunde beschatten einen mit Schranken umschlossenen Platz, an dessen Ausgang eine Zollbude steht, neben welcher mehrere Leute, darunter zwei Herren in schwarzer Amtstracht, sich aufhalten. Wenige Schritte davon versucht ein Ehepaar, durch Schieben und Ziehen an den Ohren, eine renitente Sau zum Vorwärtsschreiten zu bewegen; weiter vorn befindet sich ein Mann, der einem gleichen Borstenvieh dasselbe, jedoch auf liebevollere Weise, beizubringen sucht. Rechts hinter der Bude erheben sich spärlich bewachsene Dünen, durch einige weidende Schafe belebt. Unter den Bäumen des Mittelgrundes erblickt man noch mehrere Leute und Vieh, zwischen den Stämmen hindurch ein von der Sonne beleuchtetes Gebäude. Als einziges kräftiges Licht giebt dasselbe einen wirksamen Kontrast und steht in feinster Harmonie mit der durch Wolkenschatten gedämpften Beleuchtung des Uebrigen. Dieses wundervolle, mit dem Namen und der Jahreszahl 1655 bezeichnete Bild [2]) wurde vor mehreren Jahren von dem Maler Otto Seelmann in Dessau einer äußerst vorsichtigen und gewissenhaften Reinigung, deren es bedürftig war, unterzogen und dabei nur das unbedingt sich als nothwendig Herausstellende glücklich restaurirt.

Gustav Müller.

1) Geboren den 27. Mai 1626, gest. d. 6. Novbr. 1650.

2) Holz, h. 0,53 m., br. 0,57 m.

(Forts. folgt.)





K. du Jardin pinx.

W. Krausskopf sculp.

THIERSTÜCK.

Stift Mosigkau bei Dessau.



Der Altar der heiligen Barbara

in Sa. Maria Formosa zu Venedig.

n Nr. 20 des XI. Jahrgangs der „Kunst-Chronik" hat der Maler August *Wolf* einen Bericht über eine Anzahl von Kopien venezianischer Meisterwerke abgestattet, die er im Auftrage des Barons Schack für dessen Galerie angefertigt hat.[1]) Bei Erwähnung der Barbara des *Palma Vecchio* sagt er (S. 315): „Der weiße Marmorrahmen des Bildes trägt wesentlich zu der Wirkung desselben bei. Die Kopie sieht im vollen Lichte der Galerie im Goldrahmen viel ungünstiger aus, als in dem schwachen Lichte der Kirche." Der fleißige Maler hat mit diesen Worten nicht bloß seiner eigenen Kopie ein Unrecht gethan, sondern auch gegen die geschichtliche Wahrheit verstoßen. Ein Blick auf die Marmorbrüstung des Altars mit dem barocken Relief, welches die Enthauptung der heiligen Schutzpatronin der Artillerie darstellt, würde ihm gesagt haben, daß die jetzige Umrahmung mit weißem Marmor, die nach meinem persönlichen Gefühl die Wirkung des ganzen Bildes im höchsten Grade beeinträchtigt, nicht die ursprüngliche war. Zanetti hat demselben Gefühle mit den Worten Ausdruck gegeben (Pittura Venez. p. 205): „I candidi marmi, che cingono queste pitture, già offuscate dal tempo, e il sito poco luminoso impediscono il poter esaminarle liberamente." Auch soll das Bild von einem gewissen Guiseppe Bertani restaurirt worden sein. Moschini, Guida per la Città di Venezia I, p. 191.

Die Kirche Sa. Maria Formosa wurde in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts durch ein Erdbeben theilweise zerstört, so daß eine Restauration derselben, besonders ein völliger Umbau des Innern, nöthig wurde. Mit derselben wurde Marco Bergamasco betraut, der sich seiner Aufgabe in den Jahren 1689—1692 entledigte. Es ist bekannt, daß er das Innere auf das schlimmste verunstaltet hat. Ihm oder doch seiner Anregung ist unzweifelhaft auch die jetzige Marmoreinfassung des Palma'schen Altarwerkes zu danken. Die ursprüngliche sah ganz anders aus.

Ein glücklicher Zufall hat mich während eines Aufenthaltes in Venedig im Mai dieses Jahres den Altaruntersatz finden lassen, den Marco Bergamasco beseitigt hat. Er befindet sich unter altem Gerümpel versteckt in der ehemaligen Leichenkammer und besteht aus weißem Marmor, welcher jedoch, wie die an der rothen Grundirung vielfach haften gebliebenen Spuren beweisen, über und über *vergoldet* war. Unter dem Gesims befindet sich ein Relief, an dem noch die reichlichsten Goldspuren zu bemerken sind. Es zeigt in der Mitte den heiligen Markus mit dem Löwen und zur Rechten des Heiligen zwei Artilleristen, welche mit der Bedienung zweier Geschütze beschäftigt sind, zur Linken Trophäen, Trommeln und Fahnen und den Thurm der heiligen Barbara. Darunter befindet sich folgende, etwas unverständliche Inschrift, welche selbst den Nachforschungen Cicogna's entgangen ist:

---

1) Ich erwähne bei dieser Gelegenheit, daß A. Wolf kürzlich eine ausgezeichnete Kopie des großen Altarbildes von Palma Vecchio in S. Stefano zu Vicenza, die Madonna mit Georg und Lucia, ebenfalls für Schack vollendet hat.

A · C · DIVAE · BARBARAE ·
VIRGINI · ET · MARTYRI ·
SACELLVM · HOC · ET · SCHOLAM ·
SODALITIVM · BOMBARDERIORVM ·
· VENETORVM ·
A · FVNDAMENTIS · EREXIT ·
MARINO · GRIMANO · DVCE ·
LAVRENTIO · S. R. E. CARD ·
PRIOLO · PATRIARCHA ·
CVSTODE · PAVLO · DE · PAVLO ·
A · PINO · AVREO ·
VICARIO · IOANNE · PALIARDO · AC ·
SOCIIS ·
CIↃ · IↃ · XIIↃ · XV ·
· SEPTEMB ·

Diese Inschrift, welche selbstverständlich mit diplomatischer Treue von mir kopirt worden ist, enthält einige Schwierigkeiten. Zunächst steckt ein Irrthum in der Jahreszahl, der wahrscheinlich dem Steinmetzen, der sich verhauen hat, zur Last zu legen ist. Marino Grimani wurde im April 1595 zum Dogen gewählt und starb am 25. December 1605. Mithin kann die Jahreszahl nicht 1588, sondern nur 1598 heißen. Orthographische Fehler und sonstige Irrthümer sind in Inschriften des 16. u. 17. Jahrhunderts nichts Seltenes. Ich citire z. B. die Inschrift, welche nach der Restauration des Altarbildes von Palma Vecchio in der Kapelle der Querini in San Antonio durch Palma il Giovane am Altar angebracht wurde und die heute in eine Wand des Kreuzganges im Seminario Patriarcale eingelassen ist. Dort sind in der letzten Zeile (Cicogna, Inscrizioni Venez. I, p. 163) drei Zahlzeichen wiederholt, vermuthlich um die Zeile angemessen auszufüllen, und in der vierten Zeile von unten liest man statt AEVO AEVVO, eine orthographische Ungenauigkeit, die Cicogna nicht wiedergegeben hat.

Die Scuola der Bombardieri, welche in der Inschrift erwähnt wird, befand sich schräg gegenüber der Kirche, das erste Haus rechts von dem Ponte delle Bande, wenn man von der Merceria kommt. Boschini erwähnt die Scuola in den Ricche Miniere, Sestier di San Castello, p. 32 und sagt, im Erdgeschosse hätte sich ein Altarbild der in den Wolken schwebenden hl. Barbara mit vielen Cherubim befunden und am Untertheil (a basso) verschiedene Porträts von Artilleristen, ein Werk des Domenico Tintoretto (1562—1637). Da der Altar der hl. Barbara in Sa. Maria Formosa gleichfalls das Eigenthum der Artilleristenbrüderschaft war, so mag der oben beschriebene Altaruntersatz bei der Restauration von Marco Bergamasco nach der Scuola geschafft worden sein. Von dort wurde er — so lautet die in der Kirche erhaltene Tradition — wieder nach Sa. Maria Formosa geschafft, als die Scuola im Anfange unseres Jahrhunderts abgerissen wurde und einem modernen Wohnhause Platz machte.

Wer aber war der Stifter des Altarfußes und der Erbauer der Scuola, der in der Inschrift nicht genannt ist?

Die heilige Barbara entstand in der mittleren Periode Palma's, um das Jahr 1518, vielleicht auch bald nach 1516, in welchem Jahre sich die Artilleristen der Markusrepublik bei der Eroberung von Brescia derartig hervorgethan haben, daß sie vielleicht in Folge dieser Waffenthat beschlossen, ihre Schutzpatronin in außergewöhnlicher Weise zu ehren. Ein späterer Protektor der Artilleristen mag dann 1598 den prächtigen Altaruntersatz gestiftet haben, nachdem der ursprüngliche, vermuthlich hölzerne, schadhaft geworden war.

Berlin, im Juni 1879. **Adolf Rosenberg.**





Gabriel Max.

Eine Charakteristik, von Friedrich Pecht.

Mit Illustrationen.



Es war im Frühjahr 1867, als eines Sonntags das ganze gebildete München in nicht geringe Aufregung gerieth, alle Damen mit nassen Augen aus dem Kunstverein kamen, und „wo ein Bär den andern sah" denselben mit der Frage empfing: „Haben Sie die Märtyrerin schon gesehen?" Die Menge drängte sich derart vor der armen gekreuzigten S. Julia, daß die meisten sie gar nicht ordentlich zu Gesicht bekamen und nur um so gerührter weggingen. Sie selber aber fand gleich in den ersten Tagen ihres Auftauchens einen spekulativen Liebhaber, der von nun an ganz Deutschland mit ihr unter Wasser setzte, es nicht nur Sadowa, sondern auch Luxemburg, das damals gerade auf der Tagesordnung stand, vergessen ließ, und dann auf der Ausstellung in Paris der halben civilisirten Welt wie der ganzen Halbwelt denselben Eindruck durch sie machte.

Sprach man so einige Tage in München von nichts Anderem als von der schönen Heiligen des Gabriel Max, eines jungen Künstlers der Piloty'schen Schule, der hier mit seinem Erstlingswerke, dem gewöhnlichen Unglücksfall, der in der Schule nun einmal Keinem erlassen ward, debütirt hatte, so war Dank jenem Herkommen dießmal freilich etwas sehr Ungewöhnliches entstanden. Das mußte ich mir alsbald gestehen,

als ich endlich auch zu ihr durchdringen konnte, deren Martyrium so vielen schönen Augen Thränen entlockte. Wird man im Grunde über nichts so sehr gerührt als über sich selber, so traf das jetzt bei den liebenswürdigen Müuchenerinnen buchstäblich zu, denn jede fühlte sich als Märtyrerin, besonders die Vermählten. Oder wünschte es doch zu werden, wenn sie die Gemalte ansah, welche solche Seligkeit im Gesicht trug und überdieß einen so hübschen jungen Menschen zu ihren Füßen in Thränen hatte, daß man schon um seinetwillen allenfalls einige Qualen hätte ausstehen mögen. Um so mehr, als sie allem Anscheine nach nicht allzu schwer gewesen sein konnten. Alles Neue und Bedeutende ruft zunächst nicht nur Beifall, sondern auch Widerspruch hervor. Die heilige Julia scheine eigentlich eine Märtyrerin der Liebe zu sein, sagten daher wir Spötter, denen die unmännliche Rolle des zu ihren Füßen seine Kränze niederlegenden jungen Römers nicht behagen wollte. Ich speciell habe immer eine große Abneigung gegen alles Sentimentale gehabt, und so verhielt ich mich denn lange Zeit ziemlich kühl gegen diese so bedeutende neue Erscheinung. Denn das war sie in der That; selten ist ein hochbegabter Künstler so fertig aufgetreten, wie es mit diesem epochemachenden Bilde Max that, den noch eben kein Mensch gekannt, und dessen Name von nun an auf Aller Lippen war. Und bis heute blieb, was sehr viel mehr ist; denn verblüffen kann man wohl einmal die ganze Welt mit etwas Neuem, aber sie dann zwölf Jahre lang ununterbrochen beschäftigen, dazu gehört mehr als ein glücklicher Wurf. Das war es aber; denn in der That hat der Meister sich seither sehr wenig verändert, ist kaum irgendwie von dem Wege abgewichen, den er mit seinem Erstlingswerk so erfolgreich betrat. — Es ist daher wohl geboten, dasselbe, weil es für alle Folgezeit maßgebend blieb für den Stil des Künstlers, ein wenig genauer zu untersuchen, und es um so weniger mit einigen Worten abzuthun, als seine Nachhaltigkeit sich dadurch bewährte, daß es auch heute noch immer dieselbe Wirkung macht, und dadurch gerade beweist, daß es der echte und volle Erguß eines tiefen Gemüths und keineswegs blos eine Spekulation auf die Schwächen der Menge war.

Gehört schon der auf das plumpe steinerne Kreuz, an das sie geschlagen worden, zurückgefallene Kopf des eben verschiedenen jugendlich zarten Geschöpfs mit dem durch den festesten Glauben verklärten seligen Ausdruck zu den schönsten Inspirationen der modernen deutschen Kunst, so spricht sich die feine und durchaus originelle Empfindungsweise, die seltene Vereinigung von scharfem kritischen Ausdenken eines Vorwurfs, der doch im tiefsten Gemüth geboren ward, auch in allem Anderen aus. Zunächst darin, daß die koloristische Stimmung des Ganzen nicht weniger meisterhaft ist als die Komposition. Es ist Morgendämmerung; ein weiches, graues Licht ruht mit mildem Schein auf der einsamen Höhe mit weiter Aussicht über die Campagna, auf der das Kreuz steht, und wo der rosenbekränzt vom Feste heimkehrende vornehme junge Römer von der himmlischen Ruhe und Verklärung im Ausdrucke dieses anscheinend so unglücklichen Mädchens dermaßen erschüttert wird, daß er in sich geht und zerknirscht zu ihren Füßen liegen bleibt. Das ist nun aber mit so seltener Entschlossenheit und Weichheit zugleich, mit solch künstlerischer Vollendung in jedem Detail gegeben, daß es eben jene kolossale Wirkung hervorbringen mußte, wie ich sie oben geschildert. Der sinnlich geistige Reiz, das durchaus Musikalische des Ganzen packt mit magischer, auf die Nerven gehender Gewalt den Beschauer besonders darum, weil auch nicht der kleinste Ton von der Empfindung abzieht, die das Ganze trägt. Ganz im Gegensatze zu dem gewöhnlichen

Verfahren seiner Schule hatte der Künstler alles rücksichtslos geopfert, was von der Hauptsache, der verklärten Heiligen, hätte ablenken können, die in ihrer fast geisterhaften Farblosigkeit — denn Alles ist in dem weichen Tone des Ganzen aufgelöst — nur um so erschütternder wirkt, mit Mitleid und Bewunderung uns erfüllt. Die Wirkung wird verstärkt durch eine mit großer Kühnheit die weiße Stirn durchschneidende losgelöste schwarze Flechte, die in diese weiche Harmonie wie eine grelle Dissonanz, wie ein Schrei hineinklingt, ganz zufällig erscheinend und doch auf's Feinste berechnet, wie nicht minder, daß Max keine Heldin malte, sondern ein weiches, süßes, ganz zur Liebe geschaffenes Geschöpf, das wir weit weniger anstaunen als ob seiner Hülflosigkeit beklagen.

Das nächste Bild des musikalischen Böhmen wurde von ihm „Adagio" getauft: eine reizend einfache Frühlingslandschaft mit Knospen und Blüthen an ein paar Bäumchen und zwei Backfischen unter denselben, die sich auf ungleichem Entwicklungsstadium befinden. Durch die ganze Scene geht jene ahnungsvolle, still keimende, wonnigsüße Stimmung, welche unser Herz in den ersten Frühlingstagen mit unbestimmter Unruhe und frohem Bangen erfüllt. Schnell umschlagend ließ Max bald einen Mephisto folgen, der in Faust's Gewand dem Letzteren nachsehend eben gesagt hat: „Verachte nur" u. s. w. Der Geist der Verneinung ist hier ein vornehm blasser Mann, das Scharfe, Aetzende des Wesens ist unübertrefflich in den eingekniffenen dünnen Lippen, den blitzenden Augen ausgesprochen, mit denen er voll überlegener Arglist dem Faust höhnisch nachblickt. Auch hier ist wiederum die zwingendste Stimmung. Wie bei der Julia Alles Licht, ist hier Alles schwarz und geheimnißvoll, nur hinter den Umrissen der dunkeln Figur zuckt ein fahler Schein hervor und über den gelben geisterhaften Kopf weg, der von den harten Linien des Barrets und Mantelkragens schneidend scharf eingefaßt wird. Außerdem sieht man nur noch die feinen klauenartigen Hände und ahnt den unter den Falten hervorgukenden Pferdefuß. Das Schwarz des Talars ist prächtig einfach gelungen. Max muß Holbein's Behandlung sehr studirt haben und ist jedenfalls der, welcher sein entschiedenes Festhalten des Lokaltons ohne jede Aufhebung durch das Licht zuerst in der Schule eingeführt hat. Die unheimliche Ruhe des Bildes ist so groß, daß man eine Uhr ticken zu hören meint. —

So wie er sich in diesen Werken zeigt, voll tiefen, zarten und echten Gefühls, aber gepaart mit der durchdringenden Schärfe eines grübelnden und berechnenden Verstandes, gleichsam zwei Seelen in sich vereinigend, die Ironie des Skeptikers, ewig kämpfend mit der unstillbaren Sehnsucht eines tiefpoetischen, zart besaiteten Gemüths, also Romantiker durchaus, so ist Max von nun an geblieben, ohne sein lyrisches Stoffgebiet jemals zu überschreiten, das ihn immer nur die Poesie des Leidens nie die des Handelns darstellen, immer nur einen Ton anschlagen, niemals den Beschauer zerstreuen läßt, das selbst der Bewegung seiner Figuren immer etwas wie von unsichtbaren Gewalten Getriebenes, Traumhaftes mittheilt. Wie fest er in seiner Richtung von allem Anfang an war, das kann man auch daraus sehen, daß er jahrelang mit einem so blendenden Talente wie Hans Makart in einem Atelier zusammen arbeitete, ohne irgendwie durch ihn bestimmt zu werden, ja auch nur in seiner Technik sich ihm viel zu nähern.

Sehen wir nun zu, wie sich die Bildung eines solchen Charakters erklären läßt, der so widerspruchsvoll erscheint, daß man selbst von näheren Bekannten, ja lang-

jährigen Freunden desselben sehr oft seine gefühlvollsten, innigsten Bilder als bloße Spekulation auf das Publikum erklären hört, hinter der gar keinerlei Ueberzeugung stecke!

Gabriel Max ist als der Sohn des bekannten Bildhauers Josef Max, dem Prag das von Ruben erfundene Radezky-Denkmal verdankt, am 25. Aug. 1840 in Prag geboren und stammt also aus einem alten Künstlergeschlecht. Entwickelte ein inniges Familienleben früh sein Gemüth, erhielt er ebenso von allem Anfang an nur künstlerische Eindrücke, so wuchs er aber auch im beständigen Widerstreit, der unaufhörlichen Reibung zweier gründlich verschiedener Nationalitäten und Empfindungsweisen auf, die niemals zu versöhnen und eben so wenig aus der Welt zu schaffen sind. Deutsche und tschechische Elemente sind denn auch durchaus in ihm gemischt, d. h. die philosophische und literarische Bildung ist deutsch, das Naturell aber tschechisch. Das sieht man ja schon der kleinen gedrungenen Figur, dem kurzen starken Nacken und dem eigensinnigen, eines nicht geringen Grades von Fanatismus fähigen Kopfe an, der einen unvergleichlichen Hussiten abgeben würde — finster, menschenscheu, intolerant von Haus aus, phantasievoll und musikalisch, eine leidenschaftliche Natur und ein durchdringender Geist zugleich; kann man sich da wundern, wenn ein beständiger Widerstreit zwischen Glauben und Wissen, Verstand und Empfindung, Sinnlichkeit und kalter Spekulation in ihm entstand, den er als echter Romantiker nur durch die Ironie aufzulösen wußte, die ja unserer gesammten heutigen materialistischen Bildung dem Glauben gegenüber ohnehin am nächsten liegt?

Max kam früh in die Prager Akademie, die damals unter Engerth's Leitung stand. Wie der Widerstreit seines Innern, das ewig Hin- und Hergezerrtwerden schon früh in ihm anging, zeigt bereits seine erste große Komposition, ein Judas, der den Entschluß faßt, sich zu erhängen, sich einstweilen aber noch den Strick nur um die Lenden, statt um den Hals windet. — Von Prag ging Max nach Wien, um dort an der Akademie unter Blaas malen zu lernen. Er blieb indessen viel zu Hause und begann eine Anzahl höchst origineller Zeichnungen zu Beethoven's Sonaten, von denen wir hier eine allerdings erst später in München ausgeführte bringen, — ein „Zwiegespräch zwischen Largo und Allegro". In der Sphinx, dem herrlich träumerischen Weibe mit dem Löwenleib, haben wir offenbar die Personifikation der Beethoven'schen Musik selber zu sehen: „derweilen des Mundes Kuß mich beglückt, zerfleischen die Tatzen mich gräßlich". Nicht weniger die der Max'schen wie überhaupt aller Kunst. Ganz bezeichnend ist, daß nicht der junge Mann das Allegro vorstellen soll, sondern der alte düster Sinnende. Wie es denn durchaus ein Zug von Max ist, in alle seine Bilder etwas hineinzugeheimnissen. Daß das aber ein echter Künstler sei, dem jeder Gedanke und jede Empfindung, ja Grille sich sofort so zu bestimmten Gestalten verdichtet, das ist klar.

Eine so tiefe und philosophisch grübelnde Natur konnte das Wiener Leben mit seinem heiteren Leichtsinn nicht befriedigen; so zog Max denn nach München, und arbeitete dort erst mit dem liebenswürdigen Kurzbauer, dem er auch lebenslang ein treuer Freund blieb, in einem Atelier zusammen. Zunächst entstanden jetzt Illustrationen zu Uhland's Gedichten, die indeß oft bizarr und immer noch unsicher sind, wie sich eigentlich von selbst versteht, da der Künstler sich seinen eigenthümlichen Stil noch nicht fest herausgebildet hatte. Indeß zeigen sich doch schon überall die Ansätze dazu, auch dem Holzschnitt vor allem das Element der Stimmung durch Gegeneinanderstellung großer Licht- und

Schattenmassen abzuringen. Daß das herbmännliche, in sich gefestete Wesen, der ruhige tiefe Ernst, die fraglose Ueberzeugung, das starke Pathos des schwäbischen Dichters nicht zu seiner Art von Romantik passen, die weit mehr an Lenau hinstreift, ist klar. Ueberdies ist die Illustration überhaupt viel weniger Max's Sache, der von allem Anfang an mehr auf eine vollendete Durchbildung einzelner Gestalten nach Art der Venetianer hingewiesen war. — Nichtsdestoweniger illustrirte er ziemlich viel; so hat er auch zum Oberon, und später zu Scheffel's Ekkehard sogar Bilder gezeichnet, letzteres Blatt, eine Hadumoth im Gebet, ganz vortrefflich mit reizender Landschaft, die Max überhaupt sehr



Zwiegespräch zwischen Largo und Allegro, von G. Max.

schön behandelt. Neuerdings hat er für Hallberger's Schiller-Ausgabe den Macbeth, und in einer Reihe reizender Handzeichnungen Faust und Lenau'sche Gedichte illustrirt. Jetzt aber trat er zunächst in Piloty's Atelier ein, wo er übrigens auch nicht allzulange blieb und im Grunde wenig Einfluß erfuhr, da er dort vor der Julia nur erst eine erdrosselte heilige Ludmilla malte, die noch wenig von sich reden machte. Indeß blieb eben doch fortan das leidende Frauenzimmer, bald heiliger, bald profaner Natur, sein Hauptthema, das er nun in den mannigfachsten Variationen, immer aber geistvoll und echt künstlerisch darstellte, nur daß der Zwiespalt seines Inneren, das Umspringen von der sentimentalen zur ironischen Stimmung noch öfter wiederkehrt, wenn auch der pessimistische Grundton seiner Weltanschauung durchaus derselbe bleibt.

Es giebt ein einziges heiteres Bild von ihm, das Porträt einer jungen geistvollen Landsmännin, die er in jenem reizenden „Ein Frühlingsmärchen" betitelten Gemälde darstellt, wo wir sie im Freien unter blühenden Rosenbüschen niedergelassen und dem Schlagen einer Nachtigall lauschend finden, die sich neben ihr auf einen Zweig gesetzt. Was ihr selber dabei durch den Sinn zieht, sehen wir an einem Brautzug, der hinten mit dem Myrthenkranz naht. Das Bild athmet die ganze Lust eines Liebesfrühlings, wie er ein Mädchenherz in wonnigen Schauern erbeben macht; alles lacht und jubelt, duftet und glänzt im Frühsonnenschein, die Thauperlen funkeln auf der Wiese und man fühlt die Seligkeit des schönen Kindes ordentlich mit, die wie alles Glück bald nur noch in diesem gemalten Gedicht forteristiren sollte!

Ein anderes um diese Zeit entstandenes Frühlingsbild führt uns dann in einen von hoher Mauer eingefaßten Klostergarten, über die ein blühendes Bäumchen nicht einmal mit seinen obersten Zweigen hinübersehen kann, wie sehr es sich auch strecke. Nur die Schwalben bringen Botschaft von der draußen grünenden und blühenden Welt herein in diese herzzusammenschnürende Oede; denn der Platz ist wüst und leer, nur arme Gänseblümchen glänzen auf dem dürftigen Rasen, auf dem eine wunderschöne junge Nonne sitzt. Sie sieht zwei Schmetterlingen wehmüthig zu, von denen einer nach langem Gaukeln sich auf ihren weißen Fuß, den sie vom plumpen Klosterschuh befreit, gesetzt hat, während der andere noch um ihn herum tanzt. Eben in ihrem Gebetbuch lesend, das sie mit Blüthen umsponnen, die zu früh vom Baum hinter ihr herabgefallen waren, blickt sie mit den wunderschönen, aber roth geweinten Augen auf das Spiel der beiden, die nicht verlassen und lebendig begraben sind, wie sie. Es ist ein Schönheitszauber in diesem fast kindlichen Gesicht, dem Niemand widersteht, denn man sieht, daß sie ihr Unglück noch gar nicht einmal im vollen Umfang begriffen, wieviel sie auch schon geweint, und erinnert sich augenblicklich an das Göthe'sche „Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört."

Auf diesem Bilde besonders kann man wiederum sehen, daß Max seine Aufgaben so fein durchdenkt, wie schwerlich irgend ein anderer moderner Künstler. Schon die Vertheilung der Licht- und Schattenflecken auf demselben ist so, daß man trotz der anscheinend so anspruchslosen, durch feines Grau abgetönten Stimmung des Ganzen, auf dem auch nicht eine einzige glänzende Farbe ist, beim ersten Blick versteht, was er uns sagen will. Der ganze Vordergrund, auf dem die Nonne sitzt, ist von der Mauer hinter ihr in eine einzige große Schattenmasse gehüllt, deren tiefstes Dunkel ihr schwarzes Kleid bildet, das grell und hart vom weißen Tuch durchschnitten wird, das ihr gesenktes Köpfchen und die jugendlich schwellende Brust verhüllt, wie eine schreiende Dissonanz, die in Thränen erstickt. Sie lehnt sich an den Nachbar des blühenden Bäumchens hinten, der, an einen starren Pfahl gebunden, sich hülflos krümmt, ganz wie sie selber, die hingesunken mit der einen zarten Hand, auf die sie sich stützt. ihr naß geweintes Taschentuch hält. Nächst dem gefesselt blühenden Bäumchen das größte Meisterstück von feiner Symbolik aber ist die Klostermauer, die aus schweren Quadern zusammengesetzt, alt und verwittert, nur ganz hinten, wo sie sich umbiegt, von der Sonne beschienen wird, und dort durch eine alte Sonnenuhr zeigt, daß der Tag und seine Qual noch lange dauern muß. Ueber der Mauer weg, an der magere Gesträuche fruchtlose Versuche machen sich hinaufzuranken, — sehen wir dann den tiefblauen Frühlingshimmel hereinschauen, in dem sich die Lerchen jubelnd schaukeln. Der verwahrloste

Platz mit dem hülflos zusammengeknickten Opfer selber aber giebt ein Bild der Einsamkeit und Trauer, wie man es nicht anspruchsloser und ungesuchter erfinden könnte, voll der reinsten, wenn auch herzzusammenpressenden Poesie. — Alles Einzelne endlich war so vollendet gemacht, das Köpfchen selber von solchem Schönheitszauber, daß man hier ein ebenso originelles wie durchaus mustergiltiges Werk vor sich hatte, welches denn auch trotz seiner vornehmen Zurückhaltung den nachhaltigsten Erfolg errang. Derselbe war umsomehr gerechtfertigt, als bei Max die Ausführung an künstlerischem Werth durchaus nicht hinter der hochpoetischen Komposition zurückbleibt. Wir haben ja auch von Anderen solche Nönnchen, die sehnsüchtig zum Fenster hinaussehen, oder an der Klosterpforte um Einlaß klopfen, nachdem der Myrthenkranz im Hochzeitszug wohl genaht, aber wieder vorbeigezogen war. Gewöhnlich konnte aber blos der Einfall einen flüchtigen Beifall erringen, denn die Ausführung blieb kläglich hinter der Conception zurück, ja beleidigte durch ihre Stümperhaftigkeit, während bei Max Alles gleich vollendet, ja jedes Einzelne schon an sich interessant, immer aber dem Ganzen vollständig und unbedingt untergeordnet ist.

Er hat diese Klosternovellen noch weiter geführt, wenn auch nicht ganz mit dem gleichen Glück, da man bei ihm wie bei allen bedeutenden Künstlern sehr zu unterscheiden hat, was der Inspiration und was der Reflexion angehört. Denn naiv ist der tief gebildete, philosophisch angelegte Künstler überhaupt nicht. Immerhin ist es ihm mit der Kunst aber viel zu sehr Ernst, als daß er nicht selbst dann noch hochinteressant, ja ergreifend bleiben sollte, wie dies bei seinem „Waisenkind" wirklich der Fall ist. Denn da sehen wir die Nonne wieder. Sie ist älter geworden und die Entsagung hat einen Zug von fast hartem Ernst in ihr zurückgelassen; doch was ihr das Geschick auferlegt, hat sie jetzt muthig auf sich genommen. Aber in ihrem Beruf als barmherzige Schwester hat sie so viel Unglück und Elend gesehen, daß sie es, nachdem erst die Forderungen des eigenen Herzens aufgegeben waren, nunmehr als etwas Unvermeidliches zu betrachten gelernt. So finden wir sie an der Wiege einer kranken kleinen Waise, die sie aus derselben herausgenommen und an's Herz gedrückt hat, um das arme Würmchen zu trösten. Man sieht wohl, es ist nicht ihr Kind, das würde sie noch ganz anders an sich gepreßt haben, es ist nicht der Instinkt der Mutterliebe, aber es ist etwas Höheres, das Erbarmen, das sie die Kleine an sich ziehen läßt. Wie diese sich hilfsbedürftig und schutzflehend mit den kleinen Händchen an sie zu klammern sucht, das ist mit unübertrefflicher Empfindung gegeben. Auch hier ist die Stimmung wieder vortrefflich, alle Nebendinge mit dem feinsten Gefühl berechnet. Es ist Nacht und eine Gasflamme beleuchtet die enge Nische, in der eine spanische Wand die ärmliche Wiege dieses Kindes von zwanzig anderen — es giebt ja so viel Elend in der Welt — trennt. Ein einziger Stuhl mit den Lumpen der Kleinen und der Medizinflasche füllt den Raum neben der Wiege; ist doch jeder Zoll abgezirkelt, um für Alle Platz zu machen. Der barmherzigen Schwester selber sieht man an, daß sie auch bald wieder fort muß, es warten auf sie noch mehr nicht weniger Beklagenswerthe und sie wird die arme Kleine bald wieder in ihr dürftiges Bettchen legen müssen — ach, das Liebesunglück ist lange nicht das größte in der Welt, wenn auch das Liebesglück das höchste ist!

Wie auch die Thiere leiden können, das sehen wir dann auf dem Bilde eines jungen Affen, der auf seinem Lager der Krankheit erlegen und nun „schmerzvergessen" daliegt.

Er drückt den Teppich seines Lagers noch an den leidenden Theil, als läge er im Schlafe. Daß er aber nichts weniger als angenehme Träume hatte, sieht man nur allzu deutlich an seinem kläglichen Gesicht. Noch deutlicher ist dies bei seinem Herrn Papa, einem sehr respektabeln, sehr gelehrt aussehenden, aber schlecht frisirten alten Herrn, den wir auf einem anderen Bilde ebenfalls in leidendem Zustande ganz zusammengekauert finden. Obwohl Philosoph, stellt er offenbar die Betrachtung an, daß Schopenhauer nicht einmal gegen Zahnweh hilft, wenn er auch sonst zu vielen Dingen gut sein mag. Die wüstesten Kerle schreiben die schönsten Bücher, behauptete jene Pfälzerin, die nach einem Besuche bei dem fieberkranken Schiller zu ihrem Papa gesagt hatte: „I mag en aber net, den dreckige Schwab!" Der Herr Geheimrath hier auf dem Teppich ist aber mit einer Empfindung dargestellt, mit einer Feinheit des Studiums, die wohl zeigt, wie sehr viel Sympathie Max damals mit diesen geschwänzten Herren Vettern unseres Geschlechts gehabt haben muß, von denen er lange eine ganze Kolonie bei sich im Vorzimmer beherbergte. Es hängt das mit einer anderen Liebhaberei zusammen, nämlich für die Darwin'sche Lehre, mit welcher der Künstler sich so eingehend beschäftigt, daß er sogar auch mit eigenen literarischen Kundgebungen dieserhalb umgehen soll. — Die dadurch in ihm erzeugten Anschauungen sprechen sich dann nicht nur in den beiden Affen, sondern auch in jenem Bilde aus, das uns den lebensgroßen Leichnam eines schönen Mädchens zeigt, das ein Anatom nachdenklich betrachtet, ehe er sich anschickt, den Körper zu zerlegen. Das Bild macht einen schauerlichen, aber nichts weniger als widerwärtigen Eindruck, wie denn Max auch das Widerstrebendste immer mit jener künstlerischen Decenz darstellt, die zeigt, daß er genau weiß, wie das Häßliche kein Gegenstand der Kunst sein kann.

Aber nicht minder auch, daß sie nicht nur auf die Sinne, sondern auch auf das Gemüth zu wirken, nicht nur einen verzierenden, sondern auch einen eminent ethischen Zweck hat, was rund um ihn herum so oft vergessen wird. Das zeigt ganz besonders jenes berühmte Bild des geblendeten Mädchens, das am Eingange der Katakomben sitzend, den zu denselben hinabsteigenden Christen brennende Lampen verkauft. Die Blinde als Lichtspenderin, deren frommer Kinderglaube uns den Weg zur Quelle desselben weist, ist ein ebenso poetischer Gedanke, wie die Ausführung desselben überaus ergreifend. Wie denn Max vortrefflich versteht, uns gleich durch eine überaus frappante Massenvertheilung in seinen Bildern sofort zu packen, ehe wir noch genauer untersuchen können, was vorgeht. Hier ist einmal alles Licht, brennender Sonnenschein in der engen Kluft des gelben Travertinsteinbruches, wo die Blinde am Beginn der Treppe sitzt, die hinab in die unterirdische Todtenstadt führt und zu der man nur durch eine enge Ritze gelangt, durch die sich eben eine Christin zwängt, bei deren Nahen die Blinde den Arm mit der brennenden Lampe ausstreckt. Ein ärmliches, aber sauberes weißes Gewand bedeckt die schönen Glieder des noch blutjungen Mädchens, dessen frommes, von nachtschwarzem Haar eingerahmtes Kindergesicht uns deutlich sagt, wie der tröstende Glaube an eine künftige Welt sie für die Qual entschädige, die ihr derselbe durch die Grausamkeit der jetzigen, — auch ihre runden Arme zeigen noch die Spuren der Mißhandlungen — bereitet. Man kann nichts Rührenderes sehen als diese Gestalt, die mit zurückgebeugtem Kopfe auf die Nahende lauscht, und zu deren Füßen Palmzweige zum Verkauf bereit liegen, in feiner Symbolik den inneren Frieden verkündend, der sich auch in ihren Zügen offenbart. Die Schönheit, mit der Alles, besonders aber

Kopf und Hände gemalt sind, läßt nichts zu wünschen übrig; es ist ein vollendetes Meisterwerk, das den tiefsten Gedankengehalt mit der anspruchlosesten und überzeugendsten Wahrheit gibt.

Denn das gehört gerade zu den Hauptvorzügen des Max, daß er seinen Kompositionen den ganzen Reiz des Zufälligen zu geben weiß, nur selten die Absicht blicken läßt, obwohl fast jedes kleine Detail bei ihm wohl überdacht ist, in ganz bestimmtem Zusammenhang mit dem Ganzen steht. Zu denen, bei welchen diese Absichtslosigkeit vielleicht weniger gelungen ist, gehört jene Märtyrerin, bestimmt, im Circus den Bestien vorgeworfen zu werden. Dieselben sind schon aus dem Käfig herausgelassen, zögern aber, menschlicher als die Menschen, noch das arme Opfer zu zerreißen, das, zwischen einem Tiger und einem Löwen gepreßt dastehend, eben eine Rose sich vor die Füße fallen sieht. Der Blick, mit dem sie nach dem Spender dieses letzten Grußes in die Höhe sieht, ist so seelenvoll, daß selbst das Fürchterliche des Moments durch dieses Liebeszeichen aufgehoben wird. Den entschiedenen Realismus, den Max in der Ausführung dieser Kompositionen zeigt, verwendet er doch blos, um denselben größere Glaubwürdigkeit zu verleihen, das Stoffliche ist ihm immer nur Mittel, niemals Zweck, und sicher bringt er nie auch nur das kleinste Stück, das nur für sich selber da wäre, nicht zum Uebrigen paßte. Man kann ihn daher am allerwenigsten zu den Naturalisten rechnen, im Gegentheil hat er von allen aus Piloty's Schule hervorgegangenen Künstlern weitaus am meisten Stil, d. h. jene vollendete Harmonie aller einzelnen Theile mit dem Ganzen, des Inhalts mit der Form und den technischen Mitteln der Darstellung. — Selbst Rhythmus der Linie zeigt er in vielen seiner Kompositionen, so bei jener wunderschönen Madonna mit dem Kinde, die in ihrem schwärmerisch frommen Antlitz an die Süßigkeit der Umbrier erinnert, und wo auch das sich ruhig glücklich an sie schmiegende Kind überaus schön komponirt ist. — In diesem Bilde hat die Form eine einfache Größe, die durchaus monumental wirkt. Allerdings hat der Meister auch hier wiederum das Göttliche im Menschlichen gesucht, es in Mutterliebe aufgelöst, diese Madonna imponirt uns noch mehr durch ihre Reinheit und Demuth als durch Hoheit. Sie ist nicht so unnahbar vornehm als die Raffael'schen, aber immer noch verehrungswürdig genug, wie alles menschlich Edle und Schöne.

Das beste unter den vielen religiösen Bildern des Max ist indeß Christus bei Jairi Töchterlein, welches auf der Pariser Ausstellung von 1878 einen completen Erfolg hatte, dem Maler einen Weltruf machte. Und mit Recht; denn es ist eine ebenso wohlthuende, wie durchaus eigenthümliche Schöpfung. Oder vielmehr Inspiration, denn dergleichen komponirt man nicht, man findet es, wenn auch nicht ohne erst gesucht zu haben. Ganz besonders ist hier die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen überaus glücklich, so daß das Bild unter tausenden alsbald die Aufmerksamkeit auf sich ziehen mußte, ja sie war recht eigentlich das Geheimniß seines Erfolges. Und doch ist nichts natürlicher und anspruchsloser als dieser Christus, welcher, vor dem nach italienischer Art kolossalen Bett sitzend, die große Masse Licht seines Linnens, in dessen Mitte das Kind noch regungslos liegt, dunkel durchschneidet, während sein nach dem Mädchen, dessen Hand er hält, hingewandter Kopf in weichem Halbschatten sich zeichnet, der um die ganze Lichtmasse des Bettes herum einen dunkeln Kranz bildet. Ich wüßte nicht, daß unter allen sechstausend Gemälden der Ausstellung auch nur ein einziges eine so frappante Gestalt gehabt und zugleich so vollkommen anspruchslos und selbstverständlich dabei

ausgesehen hätte. Konnte es nichts Natürlicheres und Ungezwungeneres geben, als wie das Mädchen schlummernd liegt, in welches das Leben durch die Berührung des Heilands zurückkehrt, so ist auch dieser ganz wie ein theilnehmender Arzt an seinem Bette sitzend gegeben, nicht wie ein Wunderthäter. Trotz der vollständigen Abwesenheit alles herkömmlichen Pathos ist doch solch unendliche Ruhe und Weihe über das Ganze, solche Unschuld über das Kind ausgegossen, daß man schon einen großen Grad von Frivolität braucht, um wie ein bekannter radikaler Kritiker finden zu können, daß ihre Eltern die Kleine doch lieber nicht mit diesem Christus hätten allein lassen sollen. Eine der schönsten Kompositionen des Cornelius im Camposanto behandelt einen ganz ähnlichen Gegenstand, aber ihr gewaltiges Pathos macht kaum einen so ergreifenden Eindruck, wie diese Max'sche sanfte Ruhe, die mit einer leichten Handbewegung ganz dasselbe bewirkt, wozu der Erwecker dort einen mächtigen Anlauf nehmen, die größte Anstrengung aufbieten muß, um dem Tod sein Opfer zu entreißen.

Gelang es hier glänzend, das Göttliche in's Menschliche zu übersetzen, das Unbegreifliche natürlich und rührend erscheinen zu lassen, und wirkte diese schlichte Wahrheit überaus wohlthuend neben dem parfümirten Christenthum eines Bouguereau oder Cabanel, so hält dagegen der berühmte Christuskopf viel weniger Stich, der Einen bei geschlossenen Augen doch noch anblickt, ein zweideutiges Kunststück, das alle großen Kinder in Wien und in Berlin monatelang beschäftigte. Auffassung und Behandlung erinnern an Correggio, der aber immer noch um ein gutes Stück würdiger und erhabener erscheint, als dieser dornengekrönte Erlöser, der mehr an den Johann von Leyden oder sonstige Propheten der Art als an einen Gottessohn erinnert. — Der Realismus, der die Max'sche Kunst hier dicht bis an Rembrandt hinstreifen läßt, findet sich auch in der neuesten Madonna des Künstlers, deren Radirung hier beigegeben ist. Sie bleibt an rührender jungfräulicher Schönheit unstreitig hinter jener ersten zurück, ist mehr bloße zärtliche Mutter. Aber auch hier ist wenigstens die ganze Poesie des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind erschöpft, und besonders das letztere ausnehmend kühn und gelungen komponirt.

(Schluß folgt.)









M[illegible]x pinx — W Krausskopf sculp

MA[illegible]NNA

[illegible] ist im Besitz der Kunsthandlung Wimmer & Co in München.

[illegible] München



Das Dorische in der Renaissance.

Von Joseph Wastler.

Mit Holzschnitten.

(Schluß.)



In Frankreich kam die Anwendung des dorischen Stiles allerdings schon in der Frührenaissance, aber erst dann zum Durchbruch, als die mittelalterlichen Elemente in der Konstruktion mehr in den Hintergrund traten und höchstens noch zur Dekoration Verwendung fanden. Wir begegnen dem Dorischen ziemlich spärlich bei den Schloßbauten Franz I.: am Untergeschoß des Schlosses zu Blois mit gegürteten Säulen und Triglyphen-Fries; bei der von Serlio ausgeführten Theaterfaçade in Fontainebleau, das Hauptgeschoß mit glattem Fries, der Giebel mit vollständiger Triglyphenausrüstung, endlich im Schloß Boulogne, wo das Hauptgeschoß mit einem dorischen Gebälk abschließt, an welchem origineller Weise die Metopen aus Majolika-Medaillons von Girolamo della Robbia bestehen.[1]) Kräftig vertritt Philibert de l'Orme das Dorische im Schloße d' Anet der Diana von Poitiers, wo das Hauptportal[2]) und die untere Ordnung eines Flügels der Hoffaçade in diesem Stile ausgeführt sind.

Auch die von de l'Orme erfundene sogenannte „französische Ordnung" ist nichts anderes, als eine aufgeputzte dorische.[3]) Die Säulen sind aus Trommeln zusammengesetzt und an jeder Fuge ein Band oder Gürtel um den Schaft gelegt, der mit symbolischen Ornamenten geschmückt ist. Die Trommeln sind kannelirt, und haben feine astragalartige Ornamente in den Höhlungen. Das Kapitäl hat das dorische Profil, Hals, Kyma und Echinus sind reich ornamentirt, an letzterem vier plastische Engel- oder Genienköpfe mit medaillonartigem Behänge, das bis an den Schaft herabreicht. Der Architrav eintheilig, statt der Triglyphen etwas ausgeschweifte Stützen, welche die Mitte halten zwischen Triglyphen und Konsolen, die länglichen Metopen mit Genien und Fruchtschnüren geschmückt. Das Sonderbarste an dieser neuen Erfindung sind die unter der Tänie des Architraves an Stelle der Tropfen angebrachten Glieder, welche ein ganz bedeutungsloses Linienspiel zeigen.

Von der Zeit der letzten Valois an herrscht am Untergeschosse der französischen Paläste und Schlösser im Allgemeinen die dorische Ordnung aus mäßig vortretenden

---

1) Sämmtlich abgebildet in W. Lübke's „Renaissance in Frankreich"

2) L'Art architectural en France von Rouyer und Darcel.

3) Abgebildet bei Lübke.

Pilastern mit wenigen (meist nur fünf), aber breiten halbkreisförmigen Kanneluren, nach dem Beispiele des Palazzo Guastaverza von Sanmichele in Verona, welche Ordnung gelegentlich der einfachen Rustika oder auch der „französischen Ordnung" (Louvre-Galerie Heinrich's IV.) Platz macht. Wir finden die dorische Ordnung an Kirchen-Façaden, so in St. Gervais zu Paris, ja in der Ursulakapelle der Kathedrale zu Toul sogar mit vollständigem Triglyphenfries als Innenarchitektur. Unter Karl IX. beginnen bereits die den Zopf vorbereitenden Uebertreibungen. So zeigt das Schloß Pailly von Ribonnier eine dorische Ordnung, deren Pilaster nur drei Kanneluren besitzen, zwei schmale an den Seiten und eine mittlere fast nischenförmig, in welcher ein Stab- und Blattwerk emporwächst, der Fries mit plastischem Pflanzenornamenten überladen; am Stadthaus zu Larochelle aus der Zeit Heinrich IV. finden sich dorische Arkaden mit Säulen im Verhältniß von Dicke zu Höhe wie 1 zu $2^1/_2$, eine wahre Elefantiasis des Dorischen, die Säulen gegürtet und mit kannelirten Trommeln, wie in der französischen Ordnung mit zwei schwebenden Bögen zwischen je zwei Säulen und einem phantastischen Pflanzenornament in den Bogenzwickeln, das Ganze vom Triglyphenfries gekrönt. [1])

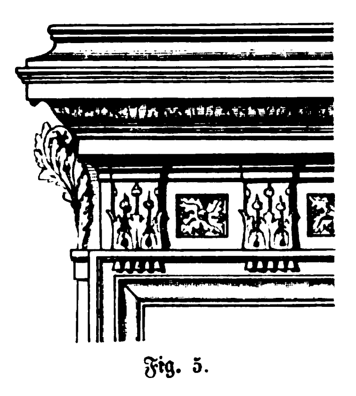


Fig. 5.

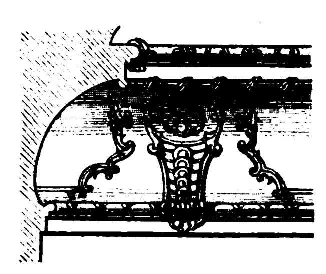


Fig. 6.

Während der üppigen Dekorationsperiode Louis XIV. und XV. muß die dorische Ordnung den reicheren höheren Ordnungen fast vollständig weichen und nur hie und da findet man einen modificirten Dorismus, wie z. B. an einer Thüre des Schlosses Maison Lafitte von Mansart, wo fünf aus akanthischem Blattwerk emporwachsende Blumenstengel eine Reminiscenz an den Vertikalismus der Glyphen bilden. (Fig. 5.) Der rhythmische Wechsel der Triglyphen war übrigens ein zu wirksames Moment in der Dekoration des Frieses, als daß diese Zeit der stärksten architektonischen Ausdrucksmittel ihn sich hätte entgehen lassen und wir finden daher selbst an korinthischen Gesimsen davon Anwendung gemacht, wobei die Triglyphen die Gestalt von Masken, oder von lyra-artigen Formen, natürlich auch von Konsolen annehmen, zwischen welchen die nun länglichen Metopen mit Armaturen, Trophäen, Blumen- und Laubornamenten geschmückt sind. Unter Louis XV. verschwindet die letzte Spur der Bedeutung jener Glieder als stützende, wie der Karnieß (Fig. 6) aus dem Cabinet des Medailles im Schloß Versailles beweist. [2]) Nur bei Kaminen erhält sich eine strenge dorische Ausstattung von Heinrich II. bis Louis XIV., und sogar noch darüber hinaus, bis dann unter der

1) Beide Beispiele in dem Werk von Rouyer und Darcel abgebildet.
2) Fig. 5 und 6 sind ebenfalls dem Werke von Rouyer und Darcel entnommen.

sogenannten Klassizität Louis XVI. die dorische Pilasterarchitektur selbst bei Innenräumen wieder aufgenommen wird, freilich über und über mit korinthischem Laubwerk bedeckt.

Auch die Gährungszeit der deutschen Frührenaissance bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Aufnahme des Dorischen nicht günstig, da das Amalgam der antiken Formen mit den mittelalterlichen viel leichter unter Beihilfe des Korinthischen als des Dorischen sich vollzieht. Haben ja das romanische und das daraus entstandene gothische Kapitäl ihre korinthischen Reminiscenzen nie ganz eingebüßt! Von 1550 an läßt sich die gesammte deutsche Architektur, ohne besonderen Zwang auszuüben, in zwei Richtungen scheiden: in eine italienisirende und eine specifisch deutsche. Die erstere ist vertreten durch Werke italienischer Baumeister, welche, von deutschen Fürsten und Stadtgemeinden gerufen, über die Alpen zogen und bei uns mit unmerklichen Modifikationen im Geiste ihrer Heimat bauten; dann durch einige wenige deutsche Baumeister, die auf italienischen Reisen oder durch das Studium der italienischen Schriftsteller sich die dortige Kunst aneigneten; endlich durch die bautheoretischen Schriften von Rivius, Furttenbach, Hans Blumen, Sandrart 2c., welche mit mehr oder weniger Glück Serlio und Vignola reproducirten. Die zweite Richtung ist die specifisch deutsche. Sie beginnt schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Uebertragung der Eisenbeschläge an Truhen und Schränken auf die große Architektur. Sie unterbindet die Säulen, schnürt sie in eiserne Klammern, treibt am Giebel ein phantastisches Spiel mit Cartouchen, Strebevoluten und abenteuerlichen Hörnern, die mit eisernen Nieten und Nägeln befestigt scheinen und krönt die Ausgänge mit Obelisken, Kugeln und crepirenden Bomben.

Selbstverständlich kommt das rein Dorische, wenigstens in größeren, ganze Stockwerke umfassenden Dispositionen fast nur in der italienisirenden Renaissance zur Anwendung. So in dem von italienischen Baumeistern ausgeführten Hallenhof des Landhauses in Graz mit einem Triglyph-Konsolenfries am Hauptgesimse; so im Belvedere am Hradschin zu Prag von Paolo Stella, wo merkwürdigerweise die mit dem vollen Triglyphenfries ausgestattete dorische Ordnung über der ionischen zu stehen kommt; so in der unteren Ordnung des Kaiserhofes der Residenz zu München, in den mit Graz innig verwandten Bogenarkaden im Hofe des Rathhauses zu Nürnberg von Carl Holzschuher; dann, etwas weniger streng, in den unteren Ordnungen des Gelten-Zunfthauses in Basel, in der rückwärtigen Façade der Residenz zu Landshut, in der Waldsteinhalle in Prag, dem Rathhaus in Posen 2c. 2c.

Die zweite, specifisch deutsche Richtung gefällt sich darin, einzelne Theile der Façade, besonders Portale und Erker im mehr oder minder reinen, offenbar den bautheoretischen Schriften entnommenen dorischen Stil zu gestalten. Hieher gehören die Erker am Pellerschen Haus in Nürnberg, dann zahlreiche Portalbauten, die oft durch ihre vignoleske Strenge förmlich im Widerspruch mit den anderen Formen des Baues stehen. Daß es auch hier nicht an Modifikationen fehlt, beweist ein merkwürdiges Portal in Rotenburg an der Tauber [1]), an welchem Alles korrekt ist, bis auf die Weglassung der Tänie zwischen Architrav und Fries, so daß beide in Eines zusammenfließen. Im Allgemeinen geht diese Richtung mit dem Dorismus ziemlich grausam um. Die dorischen Säulen

1) Abgebildet in Ortwein's „Deutscher Renaissance".



oder Pfeiler müssen sich mit eisernen Klammern und Bändern an die Wand schmieden lassen, so daß kaum das Kapitäl sich dieser Umklammerung entzieht, oder sie werden in Rustika- oder Diamantquadern zerhackt (was allerdings auch am italienischen Barockstil vorkommt), der Fries wird zur „Metopa continuata" mit Laubwerk, Genien, Trophäen, Wappen &c., zwischen denen regelmäßig vertheilte façettirte Steine oder bloße Einschnitte an die Triglyphen erinnern. Oder die dorischen Säulen müssen sich festlich aufputzen lassen und erhalten am unteren Drittel einen Gürtel mit Blattwerk und Genien, wie am Schloß zu Merseburg und am Gewandhaus zu Braunschweig. Wieder anderswo nehmen die dorischen Pfeiler nach dem Muster des italienischen Barockstils hermenartige Gestalten an, wechseln mit Karyatiden ab und, da nun einmal die Eisenbeschienung Methode ist, so müssen selbst die menschlichen Gestalten über Brust, Nacken und Unterleib Eisenbande tragen. Auch mit der Verwendung dorischer Motive am unrechten Platze ist dieser Stil nicht verlegen. So trägt die untere ionische Rustikaordnung des berühmten Otto-Heinrichsbaues am Heidelberger Schloß einen kompleten dorischen Fries mit Triglyphen und Stierköpfen in den Metopen, wir finden den Triglyphenschmuck ziemlich häufig auf korinthischen Gebälken angeordnet und an einem prächtig ausgeführten Ofen der Burg zu Nürnberg muß sogar ein in den Metopen mit Weihbecken und bekränzten Stierköpfen ausgestatteter Triglyphenfries den Sockel des Ofens bilden.

Es ist von großem Interesse, die Anwendung der antiken Formen in der deutschen Renaissance des 16. Jahrhunderts zu verfolgen. Ueberall regt sich das Bedürfniß, „antikisch" zu bauen, aber nur zu oft gleicht die naive Kunst dem Wilden, der in den Besitz eines Frackes gelangt und ihn dann verkehrt anzieht. Zwei Kapitäle über einander oder ein Kapitäl am oberen Ende, das andere am Fuß der Säule, und dergleichen Anordnnngen, beweisen, wie wenig unsere biederen Vorfahren in den Geist der Antike eindrangen, nicht minder der Umstand, daß am Beginne des 17. Jahrhunderts z. B. in Nürnberg neuerdings das gothische Maßwerk sich zwischen die antiken Formen einzwängt, wie wir am Peller'schen Hofe von 1605 und anderen Bauten sehen.

Die deutsche Renaissance verhält sich zur italienischen, wie die italienische Gothik zur deutschen. Für die Gothik liegt in Deutschland (und im nördlichen Frankreich), für die Renaissance in Italien die Macht und Gewalt des korrekten Schaffens. Und so wie der Deutschgothiker so manche Bildung der italienischen Gothik als „unverstanden" belächelt, so und in noch höherem Maße müßte ein Bramante, ein Peruzzi, ein Sangallo Vieles belächeln, was in Deutschland Renaissance, d. h. Wiedergeburt der Antike genannt wird.

Wenn schon die deutsche Renaissance der guten Zeit so vieles aufweist, was mit dem Geiste der Antike schwer vereinbar ist, so darf es uns nicht wundern, wenn die eigentliche Zopfzeit ganz Unglaubliches zu Tage fördert. Der deutsche Zopf als Kind des italienischen wächst weit über den Kopf seines Vaters hinaus. Die italienische Kunstliteratur hat kein Buch aufzuweisen, das unserem Wendelin Dietterlin [1]) in Uebertreibungen und Extravaganzen nur im Entferntesten nahe käme: gegen Dietterlin ist Pozzo eine keusche Seele. Dietterlin's Buch behandelt in 197 radirten Tafeln die „fünf

1) Architectura. Von Außtheilung, Symmetrie und Proportion der fünf Seulen &c. von Wendel Dietterlin. Nürnberg 1598.



Säulenordnungen", und das von Lübke in seiner Geschichte der deutschen Renaissance besprochene famose „culinarische Portal" mit einem dicken Koch als Karyatide, welcher als Kapitäl zwei Schüsseln auf dem Kopfe trägt, mit gekreuzten Kochlöffeln am Fries, Wildschweinsköpfen an der Sima gehört der „dorischen Ordnung" Dietterlin's an. Der Künstler geht von Vitruv aus, der die dorische Säule mit dem Manne vergleicht, nimmt die Sache aber noch ernster und stellt die Säule einfach als einen Mann und zwar, um das Kriegerische des Dorischen zu betonen, als Krieger dar, der bis über die Zähne bewaffnet ist. Dietterlin ist ein wahrer architektonischer Höllenbreughel. Seine Vorsprünge und Abkröpfungen, die nirgends zur Ruhe kommen, sondern nach jedem Absatz neue Purzelbäume in der Luft schlagen, sind wahre Bravourstücke einer ebenso genialen wie wilden Phantasie. In einem der Gebälke gibt er die Triglyphen als schwere Eisenbeschläge an, die dem kriegerischen Charakter des Dorischen gemäß mit Stoßhacken, wie die modernen Panzerschiffe, ausgerüstet sind. Aber um das Herbe zu mildern, zieht sich an dem Stabe oberhalb der Hängeplatte horizontal eine naturalistisch gebildete Weinrebe hin, welche über jeder Triglyphe Blätter treibt, unter denen saftige Weintrauben hängen. Und dieses Werk erschien in Deutschland schon 1598, also in derselben Zeit, in welcher in Rom die Paläste Borghese, Rospigliosi, Giustiniani entstanden, welche dagegen gehalten, wahre Wunder der strengen Form sind.

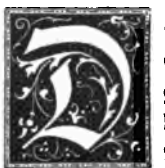
Wir sind mit unseren Betrachtungen zu Ende. Weit entfernt von der Meinung, etwas Vollständiges zu bieten, glauben wir doch die Wandlungen des dorischen Stiles in der Renaissance im Wesentlichen geschildert zu haben und geben uns der Hoffnung hin, daß diese Studie denjenigen, welche sich für die Formensprache der Architektur und ihre Entwickelung interessiren, nicht unwillkommen sein dürfte.



Die Bildersammlungen Anhalts.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)



Das drittbeste Bild der Sammlung gehört dem Salomon Koninck. Ein alter Mann, dem ein langer weißer Bart ein ungemein ehrwürdiges Ansehen giebt, sitzt bequem zurückgelehnt in einem Sessel mit hohem Rückpolster und liest in einem Folianten; neben ihm ein Bischofsstab. Er ist mit einer grünen, vorn mit Gold besetzten und in bunter Seide gestickten Casula bekleidet, deren einfache und großartige Falten zu dem Charakter des Bildes trefflich passen. Ein kräftiges und dabei feingestimmtes Licht fließt über die ganze Figur und verleiht besonders dem Kopf eine energische Wirkung, ohne dabei mit dem dunklen Hintergrund in einen zu grellen Kontrast zu gerathen. Koninck hat zu diesem Kopf sich desselben Modells bedient, welches das Dresdener Bild: „Lebensgroße Halbfigur eines lesenden Eremiten" (No. 1319) uns zeigt. Die Vermuthung der Autorschaft des Koninck, welche Hosäus in seinem Katalog der Mosigkauer Sammlung ausspricht, hat durch die Auffindung des Monogrammes bei Gelegenheit der durch Seelmann ausgeführten vorzüglichen Restauration des Bildes ihre Bestätigung gefunden.

Daniel Seghers, dieser kirchliche Blumenmaler, der nur wenig Bilder geschaffen, welche nicht ausschließlich der Verherrlichung seines Glaubens dienten, zeigt sich in einem Gemälde der Sammlung in seiner ganzen Größe. Auch hier umgiebt er das Relief einer Pietas, dessen graue Steinfarbe an Buße, Trauer und Tod mahnt, mit der reichen Farbenpracht des Vergänglichen, dabei eine ernste Symbolik in der Wahl der Pflanzen bewahrend. Den unteren Theil des Blumenrahmens bildet das Schlinggewächs, welches von der Leidenszeit Christi den Namen führt; dazu Rosen und Winden, die Liebe und Anhänglichkeit, weiter oben an den Seiten die königliche Distel, den Schmerz symbolisirend, endlich die Lilie, die Blume der Unschuld. Ueber dem Ganzen eine Orangenblüthe, das Sinnbild der Herzensreinheit. Ausgeführt in sorgfältigster Weise, mit gleichmäßigem Farbenauftrag, giebt das Bild Anlaß zu einem interessanten Vergleich mit einem anderen Blumenstück, welches Hosäus, da es in einem Nebenzimmer hängt, nicht erwähnt. Dasselbe verdankt dem trefflichen Thiermaler Jan Fyt seine Entstehung und ist somit gewiß eine große Seltenheit. Von einem hellgestimmten Hintergrunde sich abhebend, quellen in reichster Farbenpracht und graziös bewegten Contouren die bunten Kinder Florens aus einer auf antikem Sims stehenden Metallvase hervor. Derselbe kecke Pinsel, der sie schuf, schrieb „Joannes Fyt 1660" darunter. Nur das Brüsseler Museum besitzt noch ein Blumenstück (No. 414 bis des Katalogs) von Fyt.

Von Peter Boel [1]) ist ein großes Jagdstück voller Leben und Energie, ein Eber welcher sich gegen die von allen Seiten ihn angreifenden Rüden vertheidigt. Das Bild ist mit

---

1) Rombouts und van Lerius, Liggeren, Band II, Seite 298. Der Künstler wurde in der Kathedrale zu Antwerpen am 22. Oktober 1622 getauft und verheirathete sich 1650 mit Marie Blankaert, welche 1658 zu Antwerpen starb. Er selbst starb zu Paris und wurde laut Register der Pfarrkirche zu St. Hippolyte, in welchem er „peintre ordinaire du Roy" genannt wird, unter Assistenz seines Freundes Frans van der Meulen am 4. Sept. 1674 begraben.







Fr. Hals pinx. — Druck v. Fr. Felsing München

BILDNISS EINES KNABEN

kräftigem Pinſel vorgetragen und von mächtiger Wirkung. Leider hat der Maler ſeinem Namen kein Datum hinzugefügt. Die Werke dieſes Meiſters ſind um ſo ſeltener, als er Jahre



kräftigem Pinsel vorgetragen und von mächtiger Wirkung. Leider hat der Maler seinem Namen kein Datum hinzugefügt. Die Werke dieses Meisters sind um so seltener, als er Jahre lang, und zwar bis zu seinem zu Paris in der Manufaktur der Gobelins am 3. September 1674 erfolgten Tode, wohl meist nur mit Herstellung von Patronen für die zu wirkenden Teppiche beschäftigt war. Die Sammlung der Handzeichnungen im Louvre besitzt mehr als 200 Blatt Studien von ihm. [1])

Eine Verkündigung Mariä in lebensgroßen Figuren von Thomas Willeboerts, gen. Bosschaert, eine Jungfrau mit Kind von dem Bildnißmaler Paul Moreelse, im Jahre 1620 gemalt, sodann eine Winterlandschaft von Denis van Alsloot, mit ganzem Namen und der Jahreszahl 1614, endlich ein Urtheil des Paris mit dem vollen Namen des Autors, Hendricus de Clerck bezeichnet, sind beachtenswerthe Bilder von Malern, die man nicht zu häufig in deutschen Galerien antrifft. Zwei Hondecoeter, besonders der größere und bezeichnete: Hühner von einem kleinen Hunde angebellt, gehören mit zu den besten Leistungen des Künstlers. Endlich giebt es hier noch mehrere gute Porträts von Daniel Mytens dem Jüngern, ein schönes Frauenbildniß, vom Jahre 1666 von Adriaen Hanneman, sowie Blumenstücke von A. de Lust, von dem noch Bilder im Dessauer Schloß sowie in der Galerie zu Braunschweig (No. 849 und 850) sich befinden. Sie kommen selten vor und zeichnen sich meist durch zerstreute Komposition und kalte Färbung der Blätter aus. Er scheint vielfach seine Bilder auf Lasuren berechnet zu haben, denn die Blätter erscheinen beinahe blau gefärbt, wenn man sie deren beraubt. Lust gehört mit zu jenen Malern, welche den Töchtern Friedrich Heinrich's von Oranien bei ihrer Verheirathung nach Deutschland folgten.

Die letzte zu erwähnende Sammlung ist die des Amalienstiftes zu Dessau, gegründet von der fünften Tochter und zugleich dem letzten Kinde des Fürsten Leopold, der Prinzessin Henriette Amalie. [2]) Lange Zeit verwahrlost und arg von einem Restaurator heimgesucht, welcher die Devise des trefflichen Schellein in Wien: „Heilig sei das Original" nicht auf sein Panier geschrieben hatte, ist ihr erst in neuerer Zeit durch die jetzigen Herten Administratoren mehr Aufmerksamkeit geschenkt und ihrem gänzlichen Verfall namentlich durch den sich warm für die Bilder interessirenden Geh. Regierungsrath Dr. Wolter Einhalt gethan worden. Die dringend nöthige Aufstellung eines Inventarkataloges, dem eine mehrmalige genaue Besichtigung der Bilder voranging, wurde von der Stiftsadministration angeordnet und durchgeführt. Durch die Auffindung vieler Bezeichnungen gelang es, die Autoren einer großen Anzahl von Bildern zu bestimmen, bei Anderen konnten untrügliche Stilverwandtschaft und Aehnlichkeit in der Mal- und Auffassungsweise als maßgebend bei Bestimmung des Meisters angesehen werden. Bei einem Theil aber der beinahe 700 Nummern zählenden Sammlung war es vorzuziehen, dieselben lieber zur großen Armee der „Unbekannten" zu versetzen, bis feste Anhaltpunkte gefunden werden, welche leider die wenigen losen Blätter, welche das Archiv des Stiftes aufbewahrt und die kaum mehr als einige Namen und die Preise mehrerer Bilder enthalten, nicht geben können.

Auch in dieser Sammlung liefern die Niederländer das stärkste und beste Kontingent; nach ihnen kommen die Deutschen, meist aus dem 17. und 18. Jahrhundert, dann die Italiener und Franzosen.

Das köstlichste und glücklicher Weise von Restaurationen oben angedeuteter Art verschont gebliebene Bild ist ein Werk des erst in neuerer Zeit in seinem vollen Werthe erkannten, vielbegehrten und theuer bezahlten Frans Hals. (S. die beigegebene Radirung.) Ein Knabe, wie die Aufschrift besagt, im Alter von 15 Jahren tritt mit eingestemmtem linken Arm dem Beschauer, welchen seine klugen braunen Augen freundlich anblicken, keck entgegen. Das frische, von dunklen, über der Stirn verschnittenen Haaren eingerahmte Gesicht ist mit erstaunlicher Wahrheit und Treue, welche selbst des kleinen Mals am linken Auge nicht vergaß, wiedergegeben und mit dem Weiß des Kragens sowie dem warmen Grau des holländischen Tuches der Kleidung auf das Trefflichste zusammengestimmt. Ueberall tritt die Freudigkeit

1) Notice historique sur les manufactures de tapisseries des Gobelins, Seite 33.

2) Geb. am 7. December 1720, gestorben als Abtissin von Herford am 5. December 1793.

des Schaffens, welche den Meister beim Malen dieses ihn anmuthenden Modells beseelte, deutlich hervor. Die Pinselführung ist hier nicht so hastig wie in vielen anderen seiner Bilder, aber ebenso geistreich, und feiert einen wahren Triumph in Wiedergabe des fein lächelnden Mundes.

Auf den harmonisch wirkenden Hintergrund hat Hals das Alter des Knaben und sein, hier beigefügtes, von der gewohnten Schrift abweichendes Monogramm gesetzt:

ÆTATIS, SVÆ 15
FH A°:1634

Von Rubens' Hand finden wir das Bildniß eines jungen geharnischten Mannes mit weißem Kragen und weißer Feldbinde, mit kräftigem Pinsel und mit der diesen Meister charakterisirenden Flüssigkeit der Farbe auf die Leinwand geworfen. Hintergrund und Schärpe sind flüchtig skizzirt. Wahrscheinlich haben wir in diesem Bilde Ludwig XIII. als Jüngling vor uns. Von seinem Schüler Theodor van Thulden besitzt die Sammlung ein höchst beachtenswerthes, sehr an Van Dyck erinnerndes Bild, welches den anmuthigen Gegenstand „Thetis, dem Meere entstiegen, bekränzt den schlafenden Peleus" uns vorführt und mit Namen und der Jahreszahl 1664 bezeichnet ist. Parthey [1]) nennt es den Raub des Hylas, obwohl nirgend auf dem Bilde etwas zu finden ist, was diese Benennung rechtfertigen könnte. Schon die Hauptfigur widerspricht durch das männliche bärtige Gesicht und den Harnisch der Annahme, daß hier der schöne Liebling des Herkules, welchen die Najaden beim Wasserholen in das feuchte Element zogen, gemeint sei.

Ein glanzvolles Stück lieferte Jan Fyt, nicht nur eines der besten, sondern auch eines der größten seiner Bilder. Es läßt sich am geeignetsten durch den von Sandrart oft gebrauchten Ausdruck „Bankettstück" bezeichnen, denn das Verhallen eines fröhlichen, von Musik gewürzten Festes, dem eine beutereiche Jagd voranging, ist hier auf's deutlichste ausgesprochen. Eine reiche Komposition, prunkvoll angeordnet, wirkt das Bild, Dank den schönen Linien und der richtigen Vertheilung der Massen, doch trotz aller Mannichfaltigkeit des Dargestellten nicht verwirrend und erdrückend auf den Beschauer. Ein noch mit den Resten des Mahles besetzter Tisch, vor welchem am Boden todtes Wild und Geflügel liegt, steht links in einer offenen Halle, deren vorderste Säule von einem Vorhang von schwerem blauen Stoff umschlungen wird; auf dem Sims daneben schreitet mit liegendem Schweife ein Pfau. Neben dem Tische steht ein Stuhl, worauf Noten liegen, unten auf dem Getäfel sieht man musikalische Instrumente. Auf der Lehne sitzt ein Kakadu, dem frechen Beginnen seines Landsmannes, eines auf dem Postament der Säule hockenden Aeffchens, zuschauend, welches mit diebischem Verlangen seine Pfote nach einer Pastete ausstreckt, die ein Page vorbeiträgt und mit rascher Seitenbewegung des Körpers vor der drohenden Gefahr schützt. Das Attentat erregt die Heiterkeit eines jungen Mohren, welcher eine kunstvoll gearbeitete Schüssel und Kanne tragend nebenherschreitet. Die kostbare orientalische Kleidung des Letzteren kennzeichnet den Reichthum des Hauses, dem er dient; vor beiden stehen zwei graciöse Windhunde. Das Bild, im Jahre 1644 gemalt und „Joannes Fyt" [2]) bezeichnet, ist ein beredtes Beispiel jener unübertroffenen Kooperation zweier

1) Deutscher Bildersaal, II. Bd., S. 635.

2) Parthey, Deutscher Bildersaal, Bd. I, S. 464 giebt die Bezeichnung falsch an und spricht von einem Zelt statt einer Halle. Derselbe führt auch, Seite 467, ein zweites Bild Fyt's an, welches aber nicht vorhanden ist.



Meister, der wir so häufig auf holländischen und flandrischen Bildern begegnen. Fyt nahm beim Staffiren seiner Bilder mit menschlichen Figuren oft die Hülfe des Thomas Willeboerts, gen. Bosschaert in Anspruch, der auch in diesem Bilde bewiesen, daß die Arbeit zweier Künstler an einem Werke bei weiser Beschränkung nicht unbedingt der Einheit desselben nachtheilig zu werden braucht.

Der treffliche Architekturmaler Hendrik van Vliet ist durch eines jener ernsten Bilder vertreten, welche durch ihre Mahnung an das höchste unvergängliche Wesen und die in Staub zerfallende irdische Größe so ansprechend auf tiefer angelegte Naturen wirken. Das Innere einer gothischen Kirche, deren rückliegenden Theil jene wunderbare, nur solchen altersgrauen Bauwerken eigene Dämmerung einhüllt, zeigt im Vordergrunde, denselben nahezu einnehmend, ein hohes im prächtigsten Renaissancestil in schwarzem und weißem Marmor ausgeführtes, von einem Gitter eingeschlossenes Grabmonument. Es ist dasjenige, welches die holländischen vereinigten Provinzen dem Andenken ihres Befreiers, des großen, durch Mörderhand am 10. Juli 1584 gefallenen Oraniers, des Schweigenden, durch Hendrik de Keyzer in der Nieuwe Kerk zu Delft errichten ließen. Dieses Monument war ein Lieblingsmotiv der holländischen Architekturmaler geworden; außer Vliet, von dem ein kostbares kleines Bild (Nr. 683) dieses Gegenstandes das Stockholmer Nationalmuseum besitzt, hat auch Hoeckgeest es oft wiedergegeben. Von Letzterem sind zwei dieser Ansichten im Haag, eine im Museum zu Antwerpen.

Victor de Stuërs erwähnt in seinem Kataloge der Galerie des Haag, daß H. v. Vliet 1661 noch gelebt und gemalt habe; das Bild des Amalienstiftes aber verlängert die Periode seines Wirkens um weitere zwei Jahre, denn es trägt die Bezeichnung:

H. Van Vliet A°: 1663

Von Jan Steen ist hier ein kleines Bild, welches ein möglichst einfaches Motiv zur Anschauung bringt. Ein äußerst dürftig gekleideter Knabe hält eine Schüssel, vor ihm ein springender Hund, dieß ist Alles; doch die charakteristische Auffassung, der kräftige Vortrag, die solide pastose Behandlung der Farbe bringen das kleine, mit S. f. bezeichnete Werk zur vollsten Geltung. Auf einem anderen Bilde begegnen wir noch einmal der Figur des Knaben; der Grund ist weggelassen, dafür eine zweite Figur hinzugefügt, eine alte Frau, die auf einem niedrigen Schemel sitzt und vor welcher ein Stuhl steht, auf dem Brod und Käse liegen. Die Behandlung ist anders, dünner, an manchen Stellen sogar, wie bei den Haaren und der Kleidung des Knaben, unfrei und schülerhaft. Die Alte hingegen ist äußerst charakteristisch, und sammt dem Hintergrunde meisterhaft gestimmt; das Bild ist mit dem vollen Namen signirt. — Adriaen van Ostade zeigt uns die Halbfigur eines Bauern, welcher das Fenster öffnet. Das Bild weicht von den Größenverhältnissen seiner Figuren wesentlich ab; der Kopf des Bauern ist ungefähr 8—9 cm. groß. In seinem Gesichte, dessen warmes Kolorit mit dem kalten Roth des Wammses fein kontrastirt, drückt sich das Wohlbehagen des Genusses stärkender Morgenluft aus. Das aus runden, bleigefaßten Scheiben zusammengesetzte, mit Wein umrankte Fenster bildet einen köstlichen Hintergrund. Das Bild trägt den Namen und die Jahreszahl 1643. Ebenfalls mit größeren Figuren als gewöhnlich zeigt sich uns hier Cornelius Poelenburg in zwei Bildern gleichen Formats, die zu dem Besten gehören, was er schuf. Ruhende und tanzende Nymphen in einer Grotte bilden den Gegenstand dieser beiden vorzüglichen Leistungen des Künstlers, welche den dreizehn Bildern von seiner Hand in der Dresdener Galerie voranstehen.

Von vier Seestücken, welche die Sammlung besitzt, gehört je eines dem Bonaventura und dem Jan Peters, beide mit den Monogrammen der Brüder bezeichnet; das dritte von Jan Parcellis mit der seltenen Staffage eines Wallfischfanges und der Bezeichnung I. P. 1664 ist nicht geeignet, Klarheit über die angefochtene Schreibart des Namens dieses Künstlers, ob Per-, Por- oder Parcellis zu verbreiten. Das vierte, leider unsignirte dürfte vielleicht dem Hendrik Rietschoof, Sohn des Jan Claesz, zuzuschreiben sein. Eine Küstenlandschaft

mit einer Windmühle und mehreren am Ufer liegenden Segelbooten, breit gemalt, trägt die deutliche Bezeichnung: H. V. ANTHUM. Bode erwähnt bei seiner Besprechung der Haarlemer Künstler (Zeitschr. 1872, S. 176) mehrere mit H. V. ANTH. bezeichnete Bilder (in Berlin und Petersburg), welche unter dem Namen van Antem gehen, die er aber dem Hendrik van Anthonissen zuschreibt, von welchem die Stockholmer Galerie ein vollbezeichnetes Bild (Nr. 1301) besitzt. Von dem an seiner gleichmäßigen Malweise und meistentheils zerstreuten Komposition leicht erkenntlichen Bartholomäus van der Ast besitzt die Sammlung zwei Prachtstücke, Blumen und Früchte, welchen der Künstler die von ihm mit Vorliebe gemalten Muscheln zugesellt hat. Den Hintergrund des größeren bildet ein Zimmer, rechts mit einem Fenster, von dessen hellbeleuchtetem Gewände die geschwungene Silhouette einer Eidechse sich abhebt. Ein gewisser brauner Grundton der Malerei und Härte der Zeichnung herrschen vor, doch der Fleiß der Ausführung und die treue, an das Pedantische streifende Wiedergabe der Natur lassen darüber hinwegsehen. Beide Bilder sind mit dem Namen, leider nicht mit dem Datum bezeichnet.

Pieter van Laar, der Schilderer römischer Volksscenen, zeigt uns in einem Hofe eine am Boden gruppirte Gesellschaft von Männern, theils Karte spielend, theils dem Spiele zuschauend. Das Bild ist in tiefgoldigem Tone gemalt, hat aber etwas Monotones in der Färbung. Ein großes Porträtstück eines vierjährigen Knaben und eines sechsjährigen Mädchens, beide durch Kostüm und Hinzufügung von Schaf und Ziege als Hirten charakterisirt, zeigt die breite und resolute Behandlung des Arent van Gelder. Von dem durch seinen berühmten Sohn Paul ganz in den Schatten gestellten Pieter Potter ist ein ziemlich großes Bild: Boas und Ruth von einem Knaben begleitet, in der Sammlung. Bezeichnet ist das Bild: P. Potter 1648; die schlecht gezeichnete Rinderheerde des Mittelgrundes schließt die Autorschaft Paul Potter's an diesem Bilde völlig aus. Ganz vorzüglich ist Dirk Hals durch zwei seiner beliebten Gesellschaftsstücke vertreten. Beide, querovale Holztafeln von gleicher Größe, äußerst fein in der Farbe, dünn und flüssig im Auftrag, geistreich in der Zeichnung, wirksam in der Komposition und Charakteristik, würden auch ohne die dem Namen beigefügte Jahreszahl 1638 beweisen, daß sie aus der Zeit des Höhepunktes seiner Kunst stammen. Höchst ergötzlich durch die Kontraste der Figuren wirkt das eine, auf welchem ein kleiner, kurzhalsiger, rothhaariger junger Mann von jovialem Gesichtsausdruck, mit gespreizten Beinen dastehend, einem sehr langen, gemessen dreinschauenden Fräulein zutrinkt. Ein drittes Bild dieses Künstlers, bedeutend größer, mit 1654 datirt, steht den beiden erstgenannten sehr nach. Esaias van der Velde's Namen tragen zwei grau in grau gemalte Schlachtstücke, Pendants. Voller Leben, trefflich gruppirt und solid impastirt, lassen sie um so weniger den Reiz der Farbe vermissen, als das antike römische Kostüm der Krieger trefflich in Einklang mit der grauen Steinfarbe zu bringen ist.

Bedenklich zuneigend dem Geschmacke damaliger Zeit ist eine Anbetung der Könige von Antoine Goubau, der entschieden auf dem Gebiete, den das Braunschweiger Bild (No. 664) repräsentirt, glücklicher ist, als hier auf einem ihm fremden Terrain; die beigefügte Signatur macht jeden Zweifel an der Urheberschaft des Künstlers hinfällig. Goubau starb zu Antwerpen am 21. April 1698, nachdem er seit 1655 das Amt eines Präfekten der Brüderschaft „zum heiligsten Namen Jesu" bei den Dominikanern bekleidet hatte.



Ein anderes gleichgroßes Bild, eine Verkündigung Mariä, entbehrt leider der wirksamen Beglaubigung einer Bezeichnung, natürlich einer echten, denn von solchen kann nur die Rede sein. Viele Gründe sprechen aber für Philipp de Champaigne, der, ein geborener Niederländer, die Traditionen der heimischen Auffassungsweise in seinem neuen Vaterlande Frankreich nie ganz vergessen konnte. Gegenüber der noch viele niederländische Reminiscenzen verrathenden Jungfrau, zu deren Füßen wir den Arbeitskorb mit Scheere u. s. w. erblicken, offenbart sich der französische Einfluß um so merklicher in der Gestalt des verkündenden Himmelsboten und der ihn umgaukelnden Kinderengel.

Das kleine auf Kupfer gemalte Bildniß eines jungen bartlosen Mannes mit langen dunklen Haaren, im Harnisch, mit der Rechten den Commandostab haltend, die Linke graziös auf den Helm gelegt, könnte man vielleicht dem Gonzales Coques zuschreiben. Die Zeichnung ist sehr sicher und der Farbenauftrag eher pastos zu nennen; leider hat das Bildchen gelitten, theils durch Abreibung, theils durch Verschmutzung. Die Behandlung des Spitzenkragens, dessen durchbrochene Kante mittelst Einkratzens in die halbfeuchte Farbe hergestellt ist, weicht stark von der holländischen Gepflogenheit ab, bei so kleinen Bildern nur den Pinsel zu gebrauchen und wäre ein Moment mehr, das Bildchen für flandrischen Ursprungs zu halten. Leider ist unbekannt, wer der Dargestellte ist; das Halstuch mit herabfallendem Ende stimmt mit der Mode des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts; das blaue Band ist vielleicht der Hosenbandorden, der orangefarbene Vorhang eine Anspielung auf den Namen Oranien, möglich also, daß wir den nachmaligen König Wilhelm den Dritten vor uns haben. Die Daten des Lebens beider Männer, des Künstlers sowie des Fürsten, ständen nicht im Widerspruch zu dieser Annahme.

Benjamin Cuyp's geistreicher Pinsel führt uns eine Geburt Christi vor. In skizzenhafter Art, mit flüssiger Farbe, beinahe monochrom, selten eine buntere Höhung einzelner Gegenstände in Anwendung bringend, schuf er wie so viele seiner Landsleute ein Genrebild, welchem ein biblischer Gegenstand gleichsam als Vorwand diente. Das Bild ist wenig mehr als ein holländisches Interieur, mit Figuren staffirt, welche auf drastische, oft plumpe Weise die Gefühle, von denen sie bewegt werden, ausdrücken; trotz alledem übt das Bild durch seine Frische und Wahrheit einen großen Reiz aus.

In ebenso geistreicher Weise vorgetragen zeigt sich eine Landschaft von Jan van Goyen aus dem Jahre 1645. Es ist eine seiner gewöhnlichen flachen Gegenden. Links ein Wirthshaus, vor welchem eine Reisegesellschaft Halt macht. Bäume überragen die Gebäude und legen durch ihre Massen den Schwerpunkt des Ganzen auf diese Seite. Den übrigen Theil der Landschaft bilden die Linien eines ebenen Terrains und der niedrigen Ferne, wirksam durchschnitten von zwei rechts stehenden, sich dunkel abhebenden, hart am Rahmen befindlichen Bäumen und der Silhouette eines des Weges dahertrabenden Reiters.

Jan Voorhout, von dem die Braunschweiger Galerie mehrere Werke besitzt, ist durch ein höchst anmuthiges Bildchen vertreten: eine Dame steht mit einem kleinen Mädchen hinter einer steinernen Balustrade, über welche ein Teppich hängt und deren Eckpostament eine große steinerne Vase schmückt. Beide graziösen Figuren sind in warmem Ton kolorirt und sehr fein und klar im Schatten gehalten, dabei von richtiger Zeichnung und guter Modellirung; der Name des Malers ist äußerst diskret am Vasenpostamente angebracht.

Ein in demselben Saale hängendes Bild des Constantin Netscher [1]), ein junges Paar vorstellend, dem ein lüsterner Alter Geld und Geschmeide zeigt, wirkt daneben gehalten kalt und bunt.

Gustav Müller.

1) Parthey, Deutscher Bildersaal, II. Bd., S. 188 schreibt das Bild dem Caspar Netscher zu.

(Schluß folgt).



Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen
im Hamburgischen Privatbesitz.



Vom 15. Mai bis zum 15. Juli d. J. fand in Hamburg eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Privatbesitz dortiger Bürger statt, von der man auch in weiteren Kreisen Notiz zu nehmen wohl Veranlassung hat. Es traten da mehrere bedeutende Werke einmal wieder an die Oeffentlichkeit, welcher sie für gewöhnlich entzogen sind. Besonders aber war das Ganze von hohem Interesse als glänzendes Zeugniß für die eifrige und im Ganzen glückliche Kunstpflege, die von der Hamburger Kaufmannschaft geübt wird. Daß Hamburg viel für Kunst ausgebe, war allbekannt; daß es aber auch einen so großen Theil seiner derartigen Ausgaben so geschickt ausgebe, war mehr, als man nach manchen augenfälligeren Thatsachen hoffen durfte. Unter der ganzen Menge der etwa 1200 Ausstellungsgegenstände war kein einziges ganz leeres oder gar frivolem und schlüpfrigem Sujet gewidmetes Bild. Eine offenbare Neigung zum Ernsten, Gehaltvollen trat überall hervor, ja ein gewisser Hang zur Sentimentalität ließ sich bemerken, wohl eine natürliche Reaktion gegen den verrufenen materialistischen Zug im Volksleben des „modernen Korinth“. Auch in Beziehung auf die künstlerische Ausführung der erworbenen Bilder machte sich eine besonnene Auswahl bemerklich. Wohl zu unterscheiden waren dabei freilich zwei Klassen von Sammlern: Angehörige alter Kaufmanns- und Juristenfamilien, denen die Kunstpflege mehr oder weniger Familientradition ist und die mit Bewußtsein gewisse Richtungen begünstigen, und andererseits Emporkömmlinge, die sich der guten Sitte beugen, ohne sich über irgend welche ästhetische Tendenz klar zu sein. Doch auch bei den Letzteren war im Allgemeinen eine tüchtige Wohlberathenheit bei ihren Ankäufen nicht zu verkennen. So kam es, daß das Ganze einen höchst befriedigenden Eindruck machte, als eine Ausstellung so rein von Werthlosem, wie man sie selten trifft.

Daß von einer kunstpflegenden Familientradition gesprochen wird, mag Anstoß erregen, da die irrige Meinung sehr verbreitet ist, verständige Kunstpflege sei in Hamburg ein sehr junges Kind. Die Stadt sei eigentlich von jeher ein Sitz des musenfeindlichsten Hermeskultus und Bromiosdienstes gewesen, bis der allgemeine nationale Aufschwung endlich auch dies verwilderte Kind Germaniens ein wenig geistig aufgeweckt habe, ordentlich und gründlich doch erst seit 1844. Nichts kann verkehrter sein als diese Ansicht. Was zunächst die Malerei angeht, so hatte Hamburg am Ende des Mittelalters so gut wie jede andere Stadt Norddeutschlands seine gothischen Prachtbilder in Kölner und Genter Manier, bis die thörichte „Aufklärung“ an der letzten Jahrhundertscheide diesen vermeintlichen „alten Plunder“ der Vernichtung preisgab. Es sei hier nur daran erinnert, daß die echten alten Altarschreingemälde, mit denen Friedrich Wilhelm IV. bei Restauration des Domes der Marienburg den Altar stilgemäß schmückte, ursprünglich den Hamburger Dom geziert haben. Bei Abbruch des Domes verschleuderte man das „Gerümpel“ für eine Kleinigkeit. Der Maler F. L. Waagen erwarb es und vererbte es an seinen Sohn, den berühmten Kunstkenner, von welchem es Preußens kunstsinniger König erstand. Im sechzehnten Jahrhundert erscheint bereits ein städtischer Gemäldeschatz, der auf dem Rathhause aufbewahrt wird. Nach den erhaltenen

Kämmereikontrakten wurde am 11. Sept. 1594 ein Malermeister engagirt, um diese Bilder zu reinigen und zu fegen. Da freie Wohnung mit diesem Posten verbunden war, kann man den Gegenstand nicht gering geschätzt haben. Diese Sammlung, die sich nach dem Zeitgeschmack mehrfach geändert haben muß, wurde am 14. und 17. April 1789 verauktionirt. Es waren schließlich 140 Gemälde, meist freilich neuere Namen, aber auch Werke von Rembrandt, Rubens, Wouvermann und Jan v. Goyen. Die Art dieser Versteigerung zeigt schon den damals tief gesunkenen Kunstsinn: es war eine Zeit großen materiellen Gedeihens, verbunden mit dünkelhafter Ueberschätzung des Zeitgeschmackes und der Zeitgedanken, gerade wie im übrigen Europa. So erklärt es sich, daß die Taxatoren vor der Versteigerung urtheilten, daß „kaum 6 Mark für das Stück kommen würde" und daß der Senat gleichwohl der Ansicht war, man solle nur losschlagen. Wie denn auch geschah. Eine ähnliche Stumpfsinnigkeit verödete damals auch den Privatbesitz. Die Stadtbibliothek besitzt eine beträchtliche Zahl von Katalogen über versteigerte Privatsammlungen aus jener Zeit. Ebenso finden sich zahlreiche Auktionsankündigungen der Art in den öffentlichen Blättern. Als die große Handelskrise von 1799 den Hamburgischen Wohlstand furchtbar reducirte und dann die langjährigen Stockungen in Folge der französischen Kriege den Schaden zu einem dauernden machten, da hat die materielle Noth vollendet, was der Uebermuth begonnen hatte: die alten Kunstschätze Hamburgs sind fast vollständig verschwunden. Ihr Fehlen hat der erwähnten irrigen Meinung über die musenfeindliche Vergangenheit dieser Stadt am meisten das Wort geredet.

Sehr merkwürdig sind die Versuche, welche gerade in jener Zeit der Zerstreuung gemacht wurden, die Hamburgische Kunst zu beleben, und welche zu den ersten bekannten Gemäldeausstellungen an diesem Orte führten. Die Versuche gingen aus von der „Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe" und realisirten sich zuerst 1790 in einer Ausstellung „von guten Werken hierorts lebender Künstler", freilich noch verbunden mit einer technischen Schaustellung (12.—24. April im großen Saale des Rathskellers). Als Zweck wird angegeben „die Bekanntmachung und Aufmunterung hiesiger guter, aber bis jetzt noch nicht allgemein bekannt gewordener Künstler und Handwerker und die Bewirkung einer edlen Nacheiferung derselben untereinander." Auch wird die Hoffnung ausgesprochen, dies alle Jahre zu wiederholen. 1791 bringt auch wirklich eine zweite kleine Ausstellung, deren Katalog 51 Malereien nennt. Mehrere Porträtkopien nach Van Dyck, ausgeführt von einem jungen Hamburger, David, stehen obenan und deuten auf keine schlechte Geschmacksrichtung. Ein dritter Versuch 1792 bringt nur 36 Malereien, darunter „Kopien nach Raffael, Rubens, Rembrandt, Andreä, Kneller, Van Dyck und Anderen" von dem jungen Hamburger C. Suhr. Ganz vornehmlich aber interessirt die vierte Ausstellung „nach Ostern" 1794. Im „Vorbericht" zu dem Referat über dieselbe in der Zeitschrift der Gesellschaft heißt es, von vorn herein habe die Absicht bestanden, „unseren jungen Künstlern Vorbilder früherer Art als Muster zur Nachahmung und zur Bildung ihres Geschmackes darzustellen. Die Gesellschaft erfüllt bei dieser vierten Ausstellung von Kunstwerken auch diese letztere, bei dem Institut gehabte Absicht, indem mehrere Mitglieder derselben aus ihren Sammlungen von Gemälden und Handzeichnungen einige vorzügliche Stücke mit ausgestellt haben. Es sind größtentheils Werke von noch lebenden Künstlern hiezu gewählt." Das wäre also das erste Vorkommen einer Ausstellung mit dem Programm der jüngst stattgehabten! Freilich war die Ausführung noch sehr bescheiden. Nur drei Besitzer stellten aus, die Herren Dr. F. J. L. Meyer, J. V. Meyer und V. Lienau. Man mag ihre Namen wohl beachten, denn ihr Schritt war ein großer Triumph über die vorurtheilsvolle Sitte jener Tage. Ausgestellt wurden von ihnen acht Oelgemälde (darunter zwei von Tischbein und ein Selbstporträt Füger's) und einige dreißig Zeichnungen, darunter vier von Füger und je eine von Chodowiecki, Gesner, Hackert, Angelika Kauffmann, Raffael Mengs und Benj. West. Die heurige Ausstellung brachte zwei, vielleicht drei von jenen Zeichnungen Füger's wieder, jetzt ausgestellt von Hrn. A. O. Meyer, dem Enkel des alten Ausstellers J. V. Meyer.

Der Versuch, in mancher Beziehung seiner Zeit vorausgeeilt, blieb vereinzelt. Die fünfte Ausstellung, die erst 1797 zu Stande kam, hatte wieder das Programm von 1790; ja, dem



Handwerk wurde jetzt förmlich der Vorrang eingeräumt: eine Stickerei eröffnet den Katalog. Man hoffte wohl auf diese Weise den Gewerbestand, die Volksmenge anzuziehen, über deren Gleichgiltigkeit die Zeitschrift der Gesellschaft klagt. Aber es gelang nicht. Eine sechste derartige Ausstellung kam überhaupt nicht zu Stande. Nach den französischen Zeiten versuchte man es zwar ziemlich bald wieder mit Kunstausstellungen, jetzt im modernen Stil; aber, wie das ja in der menschlichen Natur begründet ist, eine genußsüchtige Schlaffheit folgte auf die schweren Leiden, denen Hamburg besonders 1806—1814 ausgesetzt war. Erst die Vierziger Jahre mit ihrem tief erschütternden Erlebniß des großen Brandes haben größere geistige Frische gebracht. Wie fruchtbar dieselbe speciell für die Malerei gewesen, hat die jüngste Ausstellung auf's Schönste dokumentirt.

Ein wenig wunderlich berührte es freilich, daß die schöne Unternehmung noch einen „guten Zweck" haben sollte, als ob sie nicht Selbstzweck genug wäre. Die Nettoüberschüsse sollten oder sollen vielmehr zum Besten des Lessingdenkmals auf dem Gänsemarkt*) verwendet werden. Deß zum Wahrzeichen prangte im Vestibul der vom Künstler auf Wunsch des Denkmalkomités umgeänderte Schaper'sche Lessing-Entwurf. Erfreulich berührte dieser Anblick in zwei Hinsichten: erstens sah man immer wieder gern den genialen Kopf, der den Werth der Statue ausmacht; sodann erfreute es wahrzunehmen, daß seit der Neugestaltung des Entwurfes wenigstens ein Augenpunkt gefunden ist, von dem aus man ungehindert an der Statue hinauf sehen kann. Es ist dies die Stellung halb vorn rechts (rechts und links immer vom Standpunkte der Statue aus). Unter den mannigfachen Beschwerden, die gegen den Entwurf laut geworden, war die gegen die Beinstellung die nachdrücklichste. Die alten Beine verdeckten nicht nur einen Theil des Mittelkörpers, sondern brachten auch den falschen Ausdruck träumerischer Ruhe in das Lessingbild. Das hat Schaper nun bessern wollen und dem alten Oberkörper einen neuen Unterkörper angeklebt, der die mit Worten bezeichneten Mängel natürlich vermeidet, aber nur um andere bisher fehlende an die Stelle zu setzen. Ja, es ist mit einem Kunstwerk wie mit der Pallas Athene. Sie muß fertig aus dem Kopf des göttlichen Erzeugers und Gebärers hervorspringen. Soll nachher durch guten Rath und Nachdenken noch viel daran herumgeflickt werden, so wird's doch nur eitel Stückwerk. Das sehen wir auch in diesem Falle. Ein plastisches Werk soll von allen Seiten schön sein, wenn es nicht auf Anlehnung berechnet ist, wie hier ja nicht. Nun ist der neue Lessing aber nur von der einen, angezeigten Stelle schön, auf die hin er zurechtgedacht ist. Treten wir seitwärts, so bemerken wir sofort das unnatürliche Zusammengeschobensein der beiden nicht gleichzeitig concipirten Körperhälften. Treten wir etwa zunächst von rechts vorn nach direkt vorn, so fällt die gewaltsam vorgetriebene rechte Schulter sammt Arm auf — es ist dieses Vortreiben nöthig, um diese rechte Hand sich auf dieses rechte Bein stützen zu lassen: links vorn bleibt dieser unangenehme Eindruck und wir bekommen zugleich eine recht unschöne Tautologie von rechter Arm- und rechter Kniebiege zu sehen; links seitwärts mehr nach vorn verschwinden diese Eindrücke, aber das rechte Knie tritt so augenverletzend spitz vor dem linken Unterschenkel vor, daß wir gern nach links seitwärts mehr nach hinten eilen, wo jenes Knie verschwindet, dafür aber eine tiefe, rein mechanisch gedachte Höhle unter dem Stuhlsitz uns an allen Gesetzen der plastischen Anmuth irre werden läßt. Auch auf der Hinterseite bleibt dieser halb komische Anblick, bis wir uns wieder mehr nach rechts herum schwenken, doch nur um auf's Neue von der Skylla in die Charybdis zu gerathen. Hier zeigt sich uns nämlich das böse, spitze rechte Knie wieder in seinem schlimmen Profil und der gleichsam darauf geleimte baumastartige rechte Arm bildet mit ihm einen so unschönen Winkel, daß sich gewiß Niemand die wenigen Schritte verdrießen läßt, um vorn rechts anzukommen auf dem Fleck, von dem wir ausgingen und für den der neue Lessing allein gemacht ist.

Ueberlassen wir dies Bild von zweifelhaftem Werthe der öffentlichen Beurtheilung Hamburgs und wenden uns dem privaten Kunstbesitz zu, so sei zunächst bemerkt, daß die kosmo-

*) Vgl. Nr. 9 und Nr. 37 des laufenden Jahrganges der Kunst-Chronik.



politische Art der Handelsstadt sich besonders deutlich in der großen Vertretung außerdeutscher, speciell französischer Kunst zeigte. Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny, Isabey, Hoguet, Ziem, Diaz, Calame, Koekkoek, Rosa Bonheur, Verboekhoven, Troyon, Delacroix, Gérôme, Gallait, Leys, Guillemin, Madou, Rotta, Passini, Toulmouche, Stevens, Meissonnier u. A. waren charakteristisch vertreten, einige sogar in vorzüglichen Stücken, von denen wir nur des großen belgischen Historienmalers Meisterbild „Egmont's letzte Augenblicke" (Consul v. Westenholtz) sowie Gérôme's wunderbar beleuchtetes historisches Genrestück „Juden an der Klagemauer" (H. E. Behrens) erwähnen wollen. Die reichere Fülle bot natürlich die deutsche Kunst. Historisch verdient hier zuerst die merkwürdige Sammlung Füger'scher Zeichnungen Beachtung, aus deren Menge einige Blätter schon oben angezogen wurden. Zu einem jener 1794 bereits ausgestellten, „Brutus und seine Söhne", findet sich eine interessante Wiederholung: Füger hat das Sujet 1800 in Oel ausgeführt und dies Bild ist 1804 in Schabmanier gestochen und in dieser Gestalt jetzt auch ausgestellt. Sehr belehrend ist es, zu sehen, nach welcher Tendenz Füger geändert hat: alle Leidenschaft ist entfernt, Brutus 1794, in wilder Erregung en face gezeigt, hebt den Arm mit zornigem Schwunge gegen den Aussatz seines Hauses; 1800 ist er ein ganz ruhiger, energisch blickender Oberrichter, den wir von der Seite genug zu sehen bekommen, da irgend welch erregtes Mienenspiel doch nicht zu beobachten ist, und der den Arm nur ganz ordonnanzmäßig als Zeichen zur Exekution ausstreckt. Von den Söhnen, an welchen kein Merkmal von Todeswürdigkeit zu entdecken, ist auf beiden Bildern der eine muthig und gottvertrauend, der andre gebeugt; aber anfänglich barg dieser schluchzend sein Haupt an des Bruders Brust; bis 1800 hat er gelernt, daß sich laute Schmerzergüsse nicht schicken und er blickt jetzt nur mit gesenkter Stirn vor sich nieder. Einen entsprechenden Fortschritt in der guten Lebensart hat in den sechs Jahren auch Collatinus gemacht und auch die Polizisten sind besser eingeübt und haben 1800 die schreienden Weiber entfernt, die 1794 noch das Gerichtslokal bedrängten. In Summa, die Richtung auf das Glatte und Ruhige leitet offenbar bestimmend des Künstlers Schaffen. Das wird auf's Beste bestätigt und ergänzt durch einen Blick auf Füger's gezeichnetes Selbstporträt: aus einem großen, stutzerhaft eleganten Rockaufschlag und einer mächtigen, gebauschten Knotenbinde guckt unter einem Knabenhütchen ein weiches, feistes, völlig bartloses Gesichtchen hervor. Die Augen affektiren etwas idealistischen Aufschlag, aber das Niedliche, Kleinlich-Artige, Wohlgenährt-Behagliche des übrigen Antlitzes läßt doch deutlich erkennen, daß das höchste Ideal dieses Männleins eine gute Mandeltorte und ein süßer Bischof muß gewesen sein.

Wie ganz anders wird uns zu Muthe, wenn wir uns zu dem ersten Bahnbrecher des erneuten klassischen Stiles, zu Asmus Jakob Carstens wenden! Wie aus einem moschusdurchdufteten Prunkzimmer treten wir in einen Fichtenhain in der Haide. Wieder ist ein sehr charakteristisches Selbstporträt da, diesmal in Aquarell. Was uns zunächst anspricht, sind die schönen, offenen, männlichen blauen Augen. „Der Mann konnte das Schöne und Wahre erkennen und er hatte auch den Muth und die Ausdauer dazu" — so lautet der nächste Eindruck. Die prachtvolle Stirn und der nicht kleinlich angelegte Mund verstärken ihn. Aber sofort fällt ein trüber Schatten auf die Betrachtung: tiefe Spuren von Sorge, Kummer, Entbehrung und rastloser Mühe lagern sich über den Brauen und unter den Wimpern. Wir stehen vor einem Manne des Leidens. Der Ausspruch eines Anonymus in einem Urtheil über Fr. List, das Häusser citirt: „Wer in Deutschland für eine Idee eintreten will, der muß bereit sein, sein Leben als Heldenrolle in einer Tragödie zu durchleben", diese bittere Wahrheit spricht laut aus dem abgematteten Gesichte des doch noch jungen Mannes. Gewiß wird er uns Nachlebenden nur um so lieber sein, wenn wir es ihm auch nicht ersetzen können, daß er 1798 als Vierundvierzigjähriger, erdrückt von kümmerlichen Verhältnissen, hinstarb, während Füger, als er 1818 „das Zeitliche segnete", 25 Jahre Zeit gehabt hatte, als Direktor der Akademie und der Galerie von Wien auf Lorbeeren und Geldsäcken zu ruhen. Und wiedergeben können wir ihm auch nicht, was ihm an wirklich harmonischer Kunstvollendung entgangen ist, weil die Götter ihn ebensosehr haßten, wie sie ihn liebten. Am vollendetsten sind seine Skizzen in einfachen, kräftigen und klaren Zügen auf grundirtes Papier hingeworfen (Bes. fast

der ganzen reichen Ausstellung Frl. Busse). Wo er größere Kompositionen ausführt, fehlt ihm das letzte Vollendungszeichen, das schwerlich der erringt, dem es beständig schlecht geht.

Des Meisters unmittelbarste Stilgenossen, J. A. Koch und J. B. Genelli, waren durch einen reichen Schatz von Zeichnungen und mehrere Malereien vertreten. Ebenso war man in Beziehung auf die beiden großen Schulen, in denen sich im ersten Drittel unseres Jahrhunderts die Wiedergeburt der Malerei vollzogen hat, überwiegend auf Handzeichnungen angewiesen. Es ist das sehr natürlich, denn jene Meister arbeiteten ja in der Regel nicht für den großen Markt, auf dem der Hamburger seine Waare sucht, sondern im festen Auftrag für fürstliche und andere hochgestellte Gönner. Die neueste Zeit schickt ihre Werke auf Rundreisen mit beigefügtem Preiszettel. Wer zuschlägt, der hat sie. Da kann man vergleichen, abwägen und sich die Sache vorsichtig überlegen. Ein solches Geschäft steht dem Kaufmann natürlich besser an als das Risiko eines vertrauensvollen Auftrages; was Wunder, daß mit dem Aufkommen dieser Usancen auch die Hamburgische Kunstpflege gewachsen ist? Ob die Kunst wohl dabei fährt, ist freilich ein Problem, das in eine ganz andere Reihe von Erwägungen gehört.

Von Cornelius war neben einigen kleinen Studien nur eine Bleizeichnung da, ein Christuskopf (Consf. E. F. Weber). Der vollendeten Technik zu gedenken, ist überflüssig. An der Conception überraschte wohl Manchen die völlige Abwesenheit jeder Askeтik. Dieser vollgesunde Christus ist soweit wie möglich von mittelalterlichen Verzerrungen entfernt. Er bietet eine sprechende Widerlegung des noch immer so verbreiteten Wahnes, Cornelius sei einseitiger Katholik gewesen und habe mit seinem Schaffen im Banne des specifisch römisch-kirchlichen Empfindens gestanden. Er, dem philosophische und historisch-kritische Untersuchungen persönlich ganz fern lagen und der als Mensch viel zu hoch stand, um sich in seinem Verhalten zu den letzten Problemen irgendwie durch den Wind der Volksmeinung beeinflussen zu lassen, befand sich allerdings bis zum Tode unter der Herrschaft der christlich-orthodoxen Weltanschauung; niemals aber haben die besonderen vatikanischen und asketischen Richtungen dieser Denkweise bei ihm irgend welche Rolle gespielt. Daher auch sein scharfer Gegensatz gegen die Nazarener! Seine großartige Cyklusdarstellung des ganzen christlichen Mythos in den Camposantozeichnungen kann jeder Protestant mit der reinsten Freude betrachten, ohne durch irgendwelchen jesuitischen Beigeschmack gestört zu werden. Das trifft nun auch bei diesem Kopf zu: Christus, ein blühender Vollmann mit reichem, dionysischem Lockenhaar, königlicher Stirn, außerordentlich kräftiger, energievoller Nase, lebensvoll schwellender Wange und edel geformter Augen- und Mundpartie, blickt in tiefstem, ernstestem Sinnen vor sich nieder. Es ist kein Zweifel: nur das Größte kann diesen Kopf mit solcher Denkarbeit belasten: er löst in diesem Augenblick das Welträthsel. Und das Resultat, das merken wir auch, ist kein rein erfreuliches. Eine große Schwierigkeit des Handelns steigt vor dem inneren Auge des Sinnenden auf. Aber der Mensch, den wir da sehen, ist so herrlich, daß wir ihm unbedingt zutrauen, daß er jede Schwierigkeit überwinden wird. Befremden dürfte es vielleicht Einen, daß in dem ganzen Kopfe kein Zug von Milde zu erkennen ist. Dieser Sinnende ist so ganz mit sich und seiner Noth beschäftigt, daß ein holdes Gedenken eines anderen Individuums augenblicklich offenbar gar nicht in ihm lebt. Aber unmild können wir ihn darum doch nicht nennen. Es ist eine viel zu vornehme Erscheinung, als daß wir Rauhheit und Härte irgendwie von ihm erwarten könnten. Würde dieser Christus die Augen aufschlagen und uns ansehen, gewiß sein Blick wäre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft.

Reicher ist Schnorr vertreten, bei dem wir drei Gruppen von Zeichnungen für die Bilderbibel (Hr. A. O. Meyer) hervorheben. Die erste Gruppe besteht aus drei Skizzen, die Schnorr noch in Italien als junger Künstler aus vollem schaffensfreudigen Herzen hinwarf, wie sie der Geist ihm eingab, 1 u. 2 (die Erweckung des Sohnes der Wittwe von Zarphath und die Beschimpfung David's durch Simei) noch ganz sorglos in der Zeichnung; 3 (der Neid Kain's auf Abel's angenehmeres Opfer) schon sauberer ausgeführt. Wie lebensvoll und warm sind diese Bilder geschaffen, besonders das erste! Die Tiefe inniger Freude im Gesicht des Elia und in dem des erweckten Knaben, beide gleich kräftig und doch so verschieden nüancirt, wie spricht das zum Herzen! Das Blatt ist noch in der jetzigen Ausführung im

eleganten Holzschnitt eines der besten der ganzen Bilderbibel, aber diesen Veilchenduft, wie hier in der leicht hingeworfenen Skizze, hat es doch nicht mehr. Die zweite Gruppe, die sieben Schöpfungstage, vom Münchener Professor offenbar schon mit dem Gedanken der Vervielfältigung höchst sauber und elegant ausgeführt, ist ein in sich zusammenhängender Cyclus von Bildern, die eine einheitliche Idee veranschaulichen: das Werk der Schöpfung nach dem Bericht von Gen. I. als einer mühevollen Arbeit, die erschöpft und Ruhe fordert. Gott? Er ist ganz mythologisch aufgefaßt; ein starker, ernster, alter Mann, keineswegs allmächtig und vollkommen selig, sondern schwer anringend gegen die Materie und das Schicksal. Sein Schaffen macht ihm Vergnügen; am wohlsten fühlt er sich bei der Schöpfung der Himmelslichter, wo seine Augen vor heller Lust glänzen, aber mit tiefem, finsteren Grauen sieht er den bevorstehenden Störungen seines Werkes entgegen. Das tritt besonders hervor bei der „Schöpfung des Lichtes“ (richtiger Durchbrechung der Urfinsterniß) und bei der Schöpfung der Menschen. Diese selbst sind ein reizvolles Paar; besonders schön ist der gedankenvolle hoffnungsreiche Frohblick Adam's dem still in sich vergnügten Wesen Eva's gegenüber gestellt. Das Ganze zeigt einen Künstler auf der Höhe seiner Kunst; aber die Conception hat schon nicht mehr die reine Herzensfreudigkeit zur Mutter. Die dritte Gruppe ist eine Reihe von Skizzen aus den fünfziger Jahren, als es mit der Ausführung der Bibel nun wirklich zur That kam. Die Komposition zeigt überall die größte Gewandtheit und Formvollendung, frische Blumen des jugendlichen Schaffensdranges aber sucht man vergebens. Das Ganze ist ein trefflicher Kommentar für die ironische Bedeutung des Spruches: „Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle“.

Von Kaulbach ist erwähnenswerth nur die bekannte Zeichnung: Odysseus bei der Kalypso (Hr. L. Lippert). Alle graziöse Abrundung und anmuthige Zeichnung, die diesem Meister einen so vulgairen Ruhm und einen so guten Marktpreis gesichert haben, finden sich hier bethätigt. Aber es fehlt der herzerfrischende Anhauch der Muse, keineswegs aber der unleidlich alltägliche Zug im Götterboten Hermes und noch mehr in der Kalypso, welche das unterscheidende Merkmal Kaulbach'scher Schönen, den übermäßig ausgebildeten Unterkiefer, ganz prachtvoll zur Schau trägt.

Von den Nazarenern und Romantikern waren nur Overbeck, Schwind, Riepenhausen und E. Speckter durch Oelgemälde vertreten. Besser repräsentirt wurde die Richtung durch die bekannte Zeichnung des Erstgenannten: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Hr. A. O. Meyer) sowie durch zahlreiche, zum Theil sehr interessante Zeichnungen Schwind's, sowie Führich's, Steinle's und Veit's, von denen nur des Letzteren „Marien am Grabe“ (Hr. A. O. Meyer) genannt sein mögen. Mit wirklich Dürer'scher Griffelführung ist hier in derber, aber kerniger Schraffirung das Bild tiefen, doch würdig gehaltenen Frauenschmerzes vergegenwärtigt, eine Perle der neueren religiösen Geschichtsdarstellung.

Historisch zu dieser Gruppe stellt sich ein wenig bekannt gewordener Hamburger, Julius Oldach (1804—1830), dessen Malereien ein ganz eigenthümliches Interesse gewähren, besonders seine drei (ältlichen) Frauenbildnisse (Hr. Oldach und de Hase) und sein Stammbaum mit eingemalten Porträts. Eine fast erdrückende Naturtreue vereinigt sich mit einer so feinen, reinlichen Pinselführung und einer so klaren, präcisen Farbengebung, daß wir einen persönlichen Schüler des großen Meisters von Nürnberg vor uns zu haben glauben. Und doch ist nicht etwa die ältere deutsche Manier sklavisch nachgeahmt, wie von anderer Seite die altitalienische! Oldach folgt der Wirklichkeit unmittelbar mit einer so seltenen Wahrheitsliebe und einer so bestechenden Freude am Deutlichsehen, daß uns die lebhafteste Trauer überkommt, weil es ihm nicht vergönnt war, sich durch lebendige Ideale zu höherem Kunstschaffen erheben zu lassen.

Die neuere historische Malerei bot nur Bedeutendes, wenn man das Porträt und das in's Historische überschlagende höhere Genre hinzurechnete. Alsdann ist hier vor Allem Gabriel Max zu nennen, von dem eine ganze Reihe zum Theil hervorragender Werke ausgestellt war. Seine Art kommt dem oben angedeuteten Zuge vieler Hamburger zur Sentimentalität entgegen, daher erklärt sich seine große Beliebtheit in weiten Kreisen dieser Stadt. Zu seinen besten Bildern gehörten in der Ausstellung die sterbende Christin am Kreuz in der älteren

kleineren Ausführung in Oel (Hr. H. Wehner) und der verstorbene Affe (Hr. E. Behrens.) Anspruchsvoller geben sich ein paar andere, in denen des Künstlers krankhafte Art noch stärker hervortritt. Wir rechnen dazu die Fee Cheristane (Hr. C. C. Heering), deren übergroße dunkle Augen, übergroßer Mund und starrer unverständlicher Blick nur frappiren, aber gewiß nicht innerlich erheben. Der pathologische Ausdruck soll gerechtfertigt werden durch die Erinnerung an die Selbstaufopferung, in welcher sich Cheristane verzehrt. Wo aber ist diese versöhnende Hindeutung im Bilde selbst? Wir müssen sie im Gedächtniß mitbringen, nicht als ein Gedankenmaterial, — das wäre ästhetisch zu billigen — sondern als eine ergänzende Stimmung! Uebrigens zeigt Max grade hier, besonders in den ausgezeichnet behandelten Armen, wie sehr ihm der Pinsel dienen muß, wenn er nur will. Das größte, aber auch das schrecklichste seiner ausgestellten Werke ist das lebensgroße Zweipersonenbild „Allnächtlich im Traume" (Hr. Baron H. v. Ohlendorff), auf dem ein frühzeitig verwelkter Narciß von einer bleichsüchtigen Jungfrau in Trauer einen kleinen Blätterbusch als Beisteuer für die Ausschmückung seines demnächst zu beschaffenden Sarges blödsinnig lächelnd hinnimmt. Das leidige Bild, welches jedem Betrachter nach dem Maß seiner Nervosität eine gewisses entsetztes Stocken alles psychischen Lebens auf eine Zeit lang mit auf den Weg giebt, ist durchaus bezeichnend für des Meisters Manier, die nicht dadurch als durchgehende Methode gerechtfertigt wird, daß es einige Gegenstände giebt, für welche sie paßt.

Einen sehr angenehmen und gesunden Gegensatz bildet der farbenprächtige Ferdinand Heilbuth, der erfreulicher Weise auch sehr gut vertreten war, am besten durch das berühmte Bild „Spazierende Kardinäle auf dem Monte Pincio" (Herr Konsul Wesselhoeft). Wie fein wiederholt sich hier der Typus der beiden hohen Herren, hier die schlemmende Dummheit, dort der verschmitzte Hochmuth, in ihrer dienenden Begleitung! Wie gut erkennt man auch den zweiten Typus in dem Kardinal, dem er zukommt, an der bloßen Haltung, obwohl nichts vom Gesicht zu sehen ist! Das ist feinste Satire, wirkliche Geschichtsdarstellung ohne bestimmten historischen Vorgang. Dazu kommt eine warme sonnige Farbengebung, wie sie für eine römische Ansicht so bezeichnend ist. Man konnte sich nur schwer von der Betrachtung des kleinen Prachtstückes losreißen.

Aehnliche historische Haltung durch Vermittlung des ethnologischen Elements zeigten eine Reihe Köpfe. Zuerst genannt sei hier mit höchstem Ruhme ein in Oel ausgeführter weiblicher Studienkopf von Ernest Lafite (Hr. A. Fölsch). Ohne alle Gewaltsamkeit, in ruhiger Hingabe an die Natur und mit einer Beherrschung und Verwendung der Farbe, wie sie nicht besser gedacht werden kann, ist hier ein Typus aufgefaßt, wie er sich wohl in österreichischen Landen durch Vereinigung germanischen, slavischen und romanischen Blutes finden mag, der aber uns Norddeutsche eben so fremd berührt, wie schön und wahr. Daß diese entgegengesetzten Eindrücke sich beisammen finden, bezeichnet am besten die hohe künstlerische Vollendung. Nicht niedriger steht die Kreidezeichnung einer Italienerin von Anselm Feuerbach (Hr. A. O. Meyer), in der mit den einfachsten Mitteln in genialer Weise ein gluth- und lebendurchdrungenes Frauenbild geschaffen ist, das uns den klassischen Typus ihrer Nation wie in einem Muster vor Augen bringt und uns deßhalb den Eindruck eines historischen Bildes von vollendeter Kunst hinterläßt. Eine idyllischere, einfachere Aufgabe löst das Oelgemälde „Mädchen von Olevano" von G. K. L. Richter (Hr. E. Behrens) in kaum minder befriedigender Weise; nur Schade, daß die Farbenwirkung gesucht, und nicht annähernd in dem Maaße, wie bei dem Lafite'schen Kopf erreicht wird. Unter den Zeichnungen sind hier noch zwei Studienköpfe von J. Naue zu nennen, von denen besonders der energische, echt germanische Mädchenkopf einen bedeutenden Sinn für das Wesentliche und eine meisterliche Verwendung der bescheidensten Mittel bekundet.

Zahlreich vertreten waren natürlich die eigentlichen Genremaler Defregger, Vautier, Jordan, Knaus, beide Schlesinger, beide Meyerheim u. A. mehr, deren bekannte Art keine weitere Berichterstattung fordert. Nur sei noch erwähnt, daß unter den Perlen der Ausstellung auch das mit Recht viel gerühmte Bild, „die Menagerie" von F. P. Meyerheim glänzte, merkwürdiger Weise eins der frühsten und zugleich eins der besten Werke dieses

Malers, (Hr. Ed. Behrens). Es ist in der That ein Muster, denn Alles ist hier in vollendeter Harmonie: die reiche vielseitige Auffassung der Wirklichkeit, die künstlerische Reinigung und Abrundung des Stoffs, die einheitliche Organisirung desselben, die tadellose Zeichnung, die Beherrschung der Farbe, die Klarheit der Malerei, endlich die angemessene Beleuchtungswirkung. Interessant war zu beobachten, wie in den daneben gehängten Werken des Vaters F. E. Meyerheim sich die Vorzüge des Sohnes schon in schwächerem Maße keimhaft vorfinden.

Eine noch reichere Fülle boten die Landschafter und Staffagemaler, A. und O. Achenbach, Gurlitt, Flamm, Rottmann, Lutteroth, L. Spangenberg, E. Hildebrandt, Steffan, Leu, C. Oesterley, Schliecker, Hermann Kauffmann, Schleich, Lessing, Munthe, Hartmann, Pettenkofen, Schreyer u. s. w. zum Theil in vorzüglichen Werken, z. B. Rottmann's Taormina (Fr. Commerzr. Weber) und Hildebrandt's Sonnenuntergang in Rio (Fr. Ida Schmidt). Wir begnügen uns, auf zwei Richtungen besonders hinzuweisen: auf die Flachlandschaften und die Waldlandschaften. Es darf als ein ruhmvoller Gewinn unserer neuesten deutschen Kunst bezeichnet werden, daß ihr die Bewältigung eines scheinbar so unmalerischen Gegenstandes wie die weite Ebene gelungen ist. Die kulturhistorische Bedeutung dieses Sieges ist sehr hoch anzuschlagen, denn des Menschen Erdendasein wird uns in seiner Ganzheit viel richtiger und reiner durch so einen weiten Ausblick über die Oberfläche des Planeten zu Herzen gebracht, als durch die noch so glänzende Wiedergabe irgend einer besonderen Schönheit. Alpenhöhen, Fjorde, italienische Gestade, Wasserfälle, Waldidyllen — das sind Ausnahmen; die weite Ebene, das ist der Wohnsitz des Menschen für den Durchschnitt. Ihre Stimmung ist die Normalstimmung des zu sich selbst kommenden Mannes. Wenn man sich nun erinnert, daß die Göttergestalten aller naturwüchsigen Religionen zwar aus dem begehrenden Wollen des Menschen gezeugt, aber aus einer Naturstimmung geboren sind, so wird man ahnen, welche hoffnungsreiche Aussichten für das in mancher Beziehung verödete Volksgemüth sich an eine neu gewonnene Darstellung einer Naturstimmung von so eminenter Bedeutung knüpfen.

Obenan unter den Meistern dieses Faches stellen wir den in weiten Kreisen lange nicht genug geschätzten F. E. C. Morgenstern, vielleicht den seelenvollsten Landschafter der Neuzeit. Seine „Landschaft" (Hr. J. H. Goßler) zeigt uns in doppelter Gestalt den angedeuteten Charakter: als Haidebild und als Küstenbild mit Ausblick auf die See. Ein bläulich schimmerndes Gebirge im Hintergrunde dient gleichsam der Ebene zur Folie. Unendlich sehnsüchtig wirkt dieser Gegensatz: die blaue lockende See und Landschaftsferne hinter der öden braunen Haide, die doch mit ihrer struppigen derben Vegetation keineswegs abstößt. Dabei ist die Beleuchtung höchst entsprechend: sonnig, doch nicht überklar, die Ferne etwas heller markirend. Fast ebenso ausgezeichnet ist das „Strandbild" (Hr. Bolten), wo das rollende Meer näher in den Vordergrund tritt, dunkler und ernster erscheint, aber doch wieder denselben Sehnsuchtsreiz übt, besonders durch einen fernen Dampfer am grauen Horizont. Sehr tüchtige Künstler desselben Faches sind auch Al. Michelis und W. W. G. Schuch. Des Ersteren „Haidelandschaft" (Hr. W. Burchard) erinnert durch den Ausblick auf die meerblau verschwimmende Ferne — die aber doch nur umnebelte Ebene sein wird — und bläuliche Gebirge an Morgenstern's „Landschaft", betont aber die Haide noch mehr, und läßt die bezeichnete Stimmung in einem träumerisch in's Weite lugenden Hirtenknaben gleichsam lebendig werden. Schuch's „verfallenes Schloß" (Hr. A. Moll) und „Haidegegend" (Hr. E. Amsinck) drücken die Stimmung auf trübe Wehmuth herab, und benutzen dabei sehr wirkungsvoll die charakteristischen Baumgestalten der Kiefer und der Birke, sowie den sich verlierenden schmalen Haidefußpfad. Von den Landschaften anderer Richtung sind hier noch zu nennen der „Regenstein" (Hr. H. Stahmer) von L. Spangenberg, die „Haidelandschaft" (Hr. F. Stammann) von H. Kauffmann und ganz besonders das tief empfundene, unscheinbar kleine Nachtstück „Landschaft" (Hr. Sen. Versmann) des sonst als Waldmaler ausgezeichneten C. Ro. Deck.

Fast wie das weibliche Prinzip zum männlichen stellt sich dieser Flächenmalerei die Waldmalerei gegenüber. Am schärfsten tritt dies bei dem Altmeister J. W. Schirmer hervor, dessen bahnbrechende Leistungen durch einige vorzügliche Stücke vergegenwärtigt waren. Alles

ist auf ein ruhiges, in romantischer Phantasie still hinlebendes Wesen gerichtet. Besonders in dem „Waldbach“ (Hr. H. Stahmer) wirkt der Wald geradezu als Gralshain, der jeden Augenblick die „wundervolle Mährchenwelt“ könnte emportauchen lassen, „die den Sinn gefangen hält“. Selbst der dunkelblau und ganz klar das dunkelgrüne, etwas schwere Laub durchschauende Himmel sieht wie das Dach eines Feensaales aus; er lockt nicht in's Weite; er drängt mit in die lauschige, kühle Stille hinein. Einen interessanten Gegensatz bildet der große neuere Waldmaler Valentin Ruths, dessen „Morgen im Walde“ man mit sehr glücklichem Griff neben den Waldbach gehängt hatte. Man merkt, daß der berühmte Laubvirtuose in seiner künstlerischen Richtung stark durch die Flachlandstimmung beeinflußt ist. Der Himmel ist hell, ermunternd, zur Thätigkeit aufrufend. Der ganze Wald athmet Thaufrische, man denkt nicht an Elfen und Kobolde, sondern an Ozon und Forstwirthschaft. Prosaisch aber ist diese Stimmung darum keineswegs: es ist kräftige Epik in dem Bilde, während Schirmer bezaubernde Lyrik bringt. Uebrigens versteht Ruths auch die romantische Art der Waldbehandlung vorzüglich. In „Rübezahl's Garten“ (Hr. F. Göring) läßt er sie an passendem Orte vorwiegen; auf andern Bildern spielen beide Arten bedeutungsvoll in einander. Immer bewährt er sich als der rechte Meister, was nicht von ihm gesagt werden kann, wenn er auf andere Gebiete hinüberschweift.

Daß schließlich die Marine ebenfalls reichlich vertreten war, versteht sich bei einer Hamburgischen Ausstellung wohl von selbst. Obenan steht hier natürlich Anton Melbye, dessen großes Prachtbild „Marine“ (Hr. W. Burchard) zu den besten Mustern der Gattung zählt. Es ist Handlung da: eine Barke ist in Gefahr, durch die schneller als sie selbst hingleitenden Wogen erdrückt zu werden. Der grauschwarze Himmel, das blaugrüne, tief aufrauschende Meer, die Winzigkeit des schwer arbeitenden Fahrzeuges, Alles stimmt vollkommen zusammen und macht einen wahrhaft tragischen Eindruck. Sehr zahlreiche kleinere Stücke desselben Meisters bekunden die hohe Verehrung, die derselbe im Hamburgischen Volke genießt. Wo solche großartige Natureindrücke in künstlerischer Vergegenwärtigung zum verbreiteten Schmuck der Häuser gehören, da wird die beste Hoffnung berechtigt sein, daß kein Rückfall in die Geschmacklosigkeit und das Banausenthum eintritt, die Hamburgs alte Kunstpflege vor etwa achtzig Jahren vernichteten und der freien Elbstadt den übeln Ruf des Musenhasses eingetragen, den sie, wie diese Ausstellung bewiesen hat, nicht verdient. J. Wedde.

Das neue Kunstgewerbehaus zu München.

Mit Abbildung.



Der ungemeine Erfolg, den die im Jahre 1876 zu München stattgehabte Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung nach allen Richtungen hin erzielte, gebot dem Münchener Kunstgewerbeverein, als dem Veranstalter jener Ausstellung, ein Vorgehen auf festerer, breiterer Basis, als dies bis dahin der Fall gewesen war. Zunächst das Münchener Kunstgewerbe, dann aber auch das deutsche Kunstgewerbe überhaupt sollte eine Centralstätte finden, an der es seine Produkte der freien Konkurrenz aussetzen, einen Markt etabliren konnte.

Ein bedeutender materieller Ueberschuß, der bei der genannten Ausstellung erzielt wurde, ermöglichte dies. Das alte, der Stadtgemeinde gehörige Pfandhaus wurde, nachdem vielerlei Entwürfe von Malern und Architekten für diesen Zweck entstanden waren, umgebaut und bekam die Gestalt, wie sie die Abbildung zeigt. Die Ausführung des Baues leitete Architekt Voit in München.

Die Façade wird gebildet durch einen prononcirten Giebelbau, an den sich, um ein Unbedeutendes zurückspringend, das Hauptgebäude anschließt, das sich seinerseits wiederum an die barocke Façade der Dreifaltigkeits-Kirche anlehnt. Es mußte auf letztere natürlich



Das neue Kunstgewerbehaus in München.

Rücksicht genommen werden, und da nun eben die deutsche Renaissance einmal am Ruder ist, ließ sich ein gewisses Anpassen an die genannte Kirche leicht bewerkstelligen. Das Parterre, in ziemlich kräftigen Bosse-Quadern aufgeführt, enthält im Hauptbau eine Wirthschafts-lokalität; der ganze Raum des Flügels wird durch die permanente Ausstellung von kunst-

gewerblichen Produkten eingenommen. Hier ist alles zu finden, was nur irgendwie zur Herrichtung eines häuslichen Raumes von Nöthen ist. Aus ganz Deutschland kommen hier die Produkte fleißiger, geschickter Hände zusammen und verdrängen, Gott sei Dank, immer mehr jenes charakterlos prunkvolle Zeug, das noch vor nicht gar langer Zeit allgemein gekauft wurde. Möchte es nur in den Salons auch bald soweit kommen, — es brauchten deswegen noch lange nicht all' diese Räume in „Renaissancestuben" umgewandelt zu werden!

Im Hauptbau ist das erste mit dem zweiten Stockwerk architektonisch zusammengezogen durch eine kräftige Säulenstellung, zwischen welcher die Fenster des großen Saales sich befinden. Ein gut gegliedertes Gebälk bildet den Abschluß. Ueber diesem kommt noch eine, in den Dimensionen jedoch viel geringere, Stellung von ionischen Dreiviertelsäulen, welche ihrerseits das ganz durchlaufende Dachgesimse tragen, und darüber erhebt sich der Giebel. Die Fenster des Seitenbaues haben im ersten Stock einfache Quader-Gewände, im zweiten Spitzgiebel, getragen von Pilastern, die sich nach unten hin verjüngen, und der dritte Stock endlich zeigt einfache Gewände, darüber gebrochene Giebel.

Die Verhältnisse sind im großen Ganzen gut gerathen, zumal wenn man annimmt, daß die Fensteröffnungen mit nicht gerade sehr günstigen Höhenverhältnissen bereits an dem alten, umzubauenden Hause existirten und der Stockwerkhöhen halber nicht verändert werden konnten.

Das Interieur zeigt, wie schon oben erwähnt, im Parterre eine Restauration, die in der Einfachheit ihrer Ausstattung ganz glücklich ausgefallen ist: mannshohes braunes Getäfel ringsum an den Wänden, dazwischen hier und da kleine Unterbrechungen durch Nischen oder kleine vorspringende Brunnengehäuse, darüber die einfache Kalkwand und, das Ganze abschließend, eine braune, in den Formen ganz einfach gehaltene Holzdecke. — Eine breite Holztreppe führt zum ersten Stock. Da ist der mittelalterlichen Sitte gemäß zunächst ein großer Flur, auf den die verschiedenen Thüren münden. Er hat sein eigenes Licht und wird gar oft speciell als kühles Kneiplokal benutzt. Auch dieser Raum hat eine einfache, aber geschmackvolle Dekoration. Zwei Thüren führen in den großen Saal, der durch zwei Etagen geht. Die Dekoration ist keineswegs prunkvoll zu nennen, sie wirkt ungemein harmonisch. Die eine Langseite enthält in fünf Bogenfeldern dekorative Malereien, die in der Wirkung vortrefflich zum Holz passen. Es ist nur nicht recht ersichtlich, weshalb in diesem Raume gerade italienische Architektur, ein italienischer Mandolenschläger, Cypressen, die bei uns gar nicht wachsen, untergebracht worden. In dem Saal eines deutschen Kunstgewerbehauses wären doch andere Beziehungen eher am Platze gewesen. Die Bilder sind von F. A. **Kaulbach** gemalt. Auf zwei anderen Seiten des Saales laufen in der Höhe des zweiten Stockwerkes Galerien herum, welche für Musik und Zuschauer bei festlichen Gelegenheiten hergerichtet sind. Die vierte ist die Fensterwand. Nebenan befindet sich, speciell für die allabendlichen Zusammenkünfte von Künstlern und Kunstgewerbetreibenden bestimmt, eine kleinere Trinkstube. Die Täfelung ist einfach, unterbrochen von ionischen Halbsäulen, darüber die Kalkwand mit einfachen, aber äußerst graziösen Malereien al fresco von R. Seitz. Die Decke zeigt das Balkenwerk, einfach, gerade, ohne Cassettenschmuck. Ein mächtiger grüner Ofen vervollständigt die Einrichtung dieses einfachen, aber äußerst geschickt dekorirten Raumes. Die Holztäfelungen des Saales sowie dieses Kneipzimmers rühren von dem Architekten Gedon her. — Die übrigen Räumlichkeiten des Hauses dienen zu Bureaux und Wohnungen und haben weiter nichts Bemerkenswerthes aufzuweisen.

Möge das Haus immerfort eine Stätte bleiben, an der künstlerische Bestrebungen angeregt werden, die nicht blos ein Ausfluß momentaner Moden sind! Daß vieles, gar vieles gerade in der Kunst und im Kunsthandwerk mehr Mode als Bedürfniß ist, bleibt leider immer noch nur zu wahr!

M. E. v. Berlepsch.



Gottfried Semper.

Geb. 29. November 1803, † 15. Mai 1879.

(Schluß.)



In einem Alter, in dem die Wenigsten noch die Spannkraft des Willens haben, sich ihr Leben von Grund aus neu zu zimmern, wandte sich Semper nach seiner Flucht aus Sachsen über Franken, Baden und Straßburg wieder nach Paris. Vor dem Meister lag jetzt auf der Höhe seiner Reife der Lebensweg fast ebenso bahnlos und unbestimmt da, wie ehedem zur Zeit seines ersten Pariser Aufenthaltes. Schon denkt er ernstlich an eine Ueberfahrt nach Amerika: da erhält er einen Ruf nach London — man möchte glauben, für einen hochstrebenden Mann kein ganz schlechter Tausch gegen Dresden. Wohl war es ihm auf englischem Boden nur vergönnt, anzuregen und zu lehren, nicht unmittelbar zu schaffen; doch wirkungskräftige Lehre ist wieder eine andere Art des Schaffens. Es gab aber auch sonst noch zu thun. Die englische Kunstindustrie hatte in Geschmack und Stilsinn ihre Orientirung verloren: hier war Abhilfe nöthig. Dieses einmal erkannte Bedürfniß veranlaßte die Begründung des South-Kensington-Museums, auf dessen Organisation die Vorschläge Semper's einen wesentlichen Einfluß übten. Es war dies die erste methodisch eingerichtete Stilheilanstalt für die Kunstindustrie, nach deren Vorbild bis zu dem musterhaften Kunstgewerbemuseum in Wien ähnliche Institute auch auf dem Continent entstanden.

Doch Semper fühlte außerdem das persönliche Bedürfniß, seine artistischen Grundsätze im Zusammenhange zu begründen und darzulegen. Gleichwie die kaum bewältigten Eindrücke tumultuarischer Erlebnisse im Allgemeinen den Rückschlag des Nachsinnens zu erzeugen pflegen, so concentrirte sich bei ihm dieses Sinnen mehr und mehr auf die Grundprobleme der Kunst und den artistischen Zustand der Gegenwart. Bereits in London sammelte sich der Gedankenstoff für sein Hauptwerk an: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde." Obgleich der erste Band: „Die textile Kunst" erst 1860 und der zweite drei Jahre darauf erschien, war wohl schon während des Londoner Aufenthalts das Ganze entworfen und Manches in der Ausführung weit vorgeschritten; wie denn auch in der kleinen Schrift: „Die vier Elemente der Baukunst" (1851) die Umrisse des größeren Werkes in kühn gezogenen Linien hervortreten.

Der Durchbruch des forschenden Triebes in einer stark und selbständig angelegten Natur ist sehr wichtig und bedeutsam zu einer Zeit, wo der Geschmack in's Schwanken gerathen ist und die Kunst und die Bildung einander gegenseitig nicht mehr verstehen,

da jener die Deutlichkeit und Sicherheit der Einsicht, dieser vor lauter Gesichtspunkten die Unmittelbarkeit der anschauenden Kraft abhanden gekommen. Dann ist für einen bedeutenden, mit der Gabe der Forschung ausgerüsteten Künstler der Zeitpunkt da, auch lehrend das Wort zu ergreifen. „Es ist nicht zu bezweifeln", sagt Semper in den Prolegomenen seines Hauptwerks, „daß die Kunst inmitten eines großartigen Strudels von Verhältnissen ihr Steuer, ihren Curs, und zugleich, was das Schlimmste ist, ihre Triebkraft verloren hat." Er findet in unserer Zeit alle Symptome einer bedenklichen Krisis des Kunstlebens, „wobei nur das Einzige noch ungewiß bleibt, ob sie Anzeichen eines auf tieferliegenden socialen Ursachen begründeten Verfalles sind, oder ob sie auf sonst gesunde Zustände hinweisen, die nur zeitweilige Verwirrung auf dem Gebiete derjenigen Fähigkeiten des Menschen veranlassen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen bethätigen... Die erstgenannte Hypothese ist trostlos und unfruchtbar, weil sie dem Künstler, der ihr huldigt, jeglichen Halt bei seinem Streben versagt; die zweite dagegen ist praktisch und fruchtbar, gleichviel, ob begründet oder irrig an sich selbst." Dieses „Gleichviel" ist bezeichnend für das Bekenntniß des Künstlers und thätigen Menschen, der im guten Glauben an die Sache vorgehen muß und sich mit der Skepsis nicht lange einlassen kann; denn — so sagt der Autor sehr treffend — „blos Morsches niederreißen zu helfen, ist nicht die Sache dessen, der sich am Bauen erfreut."

So zeigt sich die praktische, auf unmittelbare Wirksamkeit gerichtete Tendenz schon auf den ersten Seiten des Buches. In der That ist diese Kunstlehre durchaus nicht aus einer abstrakten Neigung zur Doktrin und Systemmacherei hervorgegangen, so tief auch die Hintergründe ihrer Forschung reichen, sondern vielmehr aus einem allernächsten Antrieb der Erfahrung und unmittelbaren Wahrnehmung. Jene Erfahrung, die Semper von Dresden nach London hin, von da nach der Schweiz allenthalben machte, dies war die Stillosigkeit, das unsichere Umhertasten gewisser moderner Kunstbestrebungen, besonders in den sogenannten Kleinkünsten, — ihre principlose Abhängigkeit von der Mode oder von zufälligen Mustern und Vorbildern, die sie entweder auf gut Glück aufsuchten oder sich aufreden ließen u. dergl. m. Diese Beobachtung rief ihn förmlich dazu auf, das schlaffgewordene Stilgefühl in gründliche Lehre und Behandlung zu nehmen. Er wußte sehr wohl, daß der Stil auch in der „großen Kunst" nichts wahrhaft Lebendiges sei und mehr oder weniger eine ästhetische Affektation bleibe, so lange nicht in den technischen Künsten mit aller Entschiedenheit sein Verständniß neu erweckt werde.

In Dresden war es ihm gelungen, die Kleinkünste im Dienste der Architektur stilistisch zu discipliniren; er übte dadurch geradezu einen schulbildenden Einfluß aus. Der Bau des Hoftheaters gab ihm die erste Gelegenheit dazu. „Jede Detailzeichnung, jede Schablone, die Angaben der Tischlerarbeiten, der dekorativen Einzelformen, der Möbel, kurz Alles ohne Ausnahme wurde von ihm in Größe der Ausführung aufgetragen. Nicht ein einziges Stück Marktwaare wurde angebracht, sondern jedes Einzelne für den Zweck besonders komponirt und ausgeführt, wodurch eine allgemeine Hebung der Künste und des Kunsthandwerks in Dresden stattfand." (Die Bauten in Dresden. Herausgegeben von dem sächs. Ingenieur- und Architektenverein. 1878. S. 361.) Allerdings waren „die Einwirkungen Semper's nach der bezeichneten Richtung", wie an dieser Stelle unumwunden zugestanden wird, „leider nicht nachhaltig. Nach seinem Weggange von Dresden trat im Allgemeinen die Art der Ausführung mit geringen

Ausnahmen in das Niveau der früheren zurück." — Was nun Semper im engeren Kreise durch unmittelbare, persönliche Einwirkung durchsetzen konnte, dies suchte er, fern der Heimath, durch Wort und Lehre mittelbar zu erzielen. Dort in der mächtig großen Weltstadt, wo sich nicht sofort, wie in Dresden, ein direkter, lokaler Einfluß herausbilden konnte, lernte er die Wirkung in die Ferne, die im Buche liegt, doppelt schätzen. Vielleicht haben wir seinem Exil die so bedeutende Entwicklung seiner schriftstellerischen Seite mitzuverdanken.

Frühere Publikationen beziehen sich zunächst auf Specialfragen; so unter Anderem die in kunstpädagogischer Hinsicht wichtige Schrift: „Wissenschaft, Industrie und Kunst oder Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls" (Braunschweig 1852). Aber die nächste Tendenz, die Kunstindustrie oder die Kleinkünste stilistisch zu leiten und zu heben, steigert sich in seinem zusammenfassenden Geiste sofort zu einer höheren Anschauung, welche die weitesten Ausblicke gewährt. Er findet gerade in den technischen Künsten, so lange sie in sich formal sicher waren, die ursprünglichen Typen, gleichsam die Wurzelformen für die monumentale Kunst selbst. Aus dieser Auffassung heraus gewinnt er eine neue Basis für die Aesthetik als solche, im Sinne einer empirischen Kunstlehre.

Die Aufgabe, die er sich da stellt, ist folgende: „die bei dem Proceß des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, um aus dem Gefundenen allgemeine Principien als Grundzüge einer Kunstlehre abzuleiten". Diese Lehre will er aber keineswegs als Handbuch der Kunstpraxis angesehen wissen; „denn sie zeigt nicht das Hervorbringen einer beliebigen Kunstform, sondern deren Entstehen; ihr ist das Kunstwerk das Ergebniß aller bei seinem Werden thätigen Momente". Obgleich er in der Folge die Anwendung des Darwinismus auf die Kunstanschauung ablehnt, stellt er sich vorläufig doch völlig auf diesen Standpunkt. „Wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus ältester Tradition stammen, in stetem Hervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben."

Die so aufgefaßte Kunstlehre ist ihm wesentlich eine Stillehre, nicht reine Aesthetik oder abstrakte Schönheitslehre. Dadurch scheidet er sich sehr bestimmt, auch wohl mit einem scharfen Beisatz des üblichen Künstlergrolls, von der spekulativen Aesthetik, „für welche der Kunstgenuß nur Verstandesübung, philosophisches Ergötzen sei, das in dem Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee, in dem Herauspräpariren des Begriffskerns aus demselben bestehe". Es ist bezeichnend, daß die letzte epochemachende Leistung auf dem Gebiete der philosophischen Aesthetik, das große Werk von Friedr. Th. Vischer, sich schon auf dem Titel „Wissenschaft des Schönen" benennt; für Solger war die Aesthetik: philosophische Kunstlehre, für Hegel: Philosophie der schönen Kunst. Dies eben charakterisirt den specifisch künstlerischen Zug in der Denkweise Semper's, daß er auf das concrete Produkt oder Resultat: den Stil, direkt losgeht; auch der alte Baumgarten'sche Name: Aesthetik (ars pulchre cogitandi, scientia cognitionis sensitivae, das „unmittelbar anschauende Denken" nach Rumohr) bekommt in der Semper'schen Kunstbetrachtung den Sinnengehalt seiner ursprünglichen Bedeutung auf andere Art wieder zurück. Schon in der ersten Schrift Semper's: „Vorläufige

Bemerkungen" ꝛc., leuchtet uns aus einer kleingedruckten Note unter dem Text, wie ein fallen gelassener Edelstein, die Stelle entgegen: „Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerkes sein. Schönheit ist eine nothwendige Eigenschaft des Kunstwerkes, wie Ausdehnung die der Körper." Das will wohl auch besagen: der Künstler strebe vor allem danach, seine stilistische Pflicht und Schuldigkeit zu erfüllen, dann wird ihm die Schönheit von selbst zufallen.

Was ist nun der Stil? Semper erklärt ihn einfach als „die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens". So formulirt er den Begriff in dem Züricher Vortrag von 1869 und nimmt dabei ebenso auf die persönlichen Momente, in denen sich der Charakter des Künstlers ausspricht, wie auf die technischen, worin sich die Bedingungen des Stoffes kundgeben, in gleicher Weise Bedacht. In dem Hauptwerke begrenzt sich der Stilbegriff mehr nach der letzteren Seite hin, vermöge seiner nächsten Anwendung auf die technischen Künste. Der Stil, als die zu Grunde liegende Gesetzlichkeit der Form, scheint für Semper etwas Unpersönliches zu sein, während er für die Stile, d. h. für die gesonderten Ausdrucksformen der Kunst, die persönliche, freischaffende Betheiligung um so nachdrücklicher geltend macht. Er bekämpft denn auch lebhaft in jenem Vortrage die Ansicht, die doch durch seine eigenen Aufstellungen in dem Hauptwerke hervorgerufen zu sein scheint, „als wären die Baustile gar nicht erfunden worden, sondern hätten sich etwa nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung, der Vererbung und Anpassung aus wenigen Urtypen fortentwickelt". Er reklamir sie entschieden als „freie Gebilde des Menschen, der dazu Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte". Ihm, dem Architekten, liegt daran, die volle Persönlichkeit seiner Kunstgenossen bis in das tiefste Uralterthum zurück zu vertreten.

Doch, um auf die technischen Künste zurückzukommen, wenn man auf diesem Boden die Entstehung der Kunstsymbole im Allgemeinen und der architektonischen Symbole insbesondere zurückverfolgen will, so ist jedes technische Produkt zu betrachten einmal als Resultat des Zweckes, dem es dient, und dann des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird. Nach den vier Hauptkategorien der ursprünglich angewandten Rohstoffe — des biegsam-zähen Fadens, des bildsamen und erhärtungsfähigen Thons, des in stabförmigen Theilen vorgerichteten Holzes, und des zu festen Systemen zusammenfügbaren Hausteins — wären folgende Hauptbethätigungen des Kunstfleißes zu unterscheiden: die textile Kunst, die Keramik, die Tektonik oder Zimmerei, die Stereotomie oder Maurerei. „Jeder von diesen Abtheilungen der Technik gehört ein gewisses Gebiet im Reiche der Formen eigen an, deren Hervorbringung gleichsam die nächste und ursprünglichste Aufgabe dieser Technik ist." Mit der Stereotomie treten die technischen Künste in das Stadium der Monumentalität; aber sie sind lange vorher im Betrieb gewesen und haben ihre formalen Typen bereits durchgebildet, ehe es noch eine monumentale Baukunst gab. Am Webstuhle sieht der Autor alle Kunst beginnen. Vasen und Töpfe als Gegenstände des Todtencults sind ihm die beredten Zeugnisse vorarchitektonischen Formensinnes, selbst die typischen Formen des beweglichen Hausrathes gelangten nach seiner Ausführung viel früher zur vollen Ausbildung, ehe die unbewegliche heilige Tempelhütte ihre stilisirte Kunstform erhielt. Aber die Grundgesetze des Stils in den technischen Künsten sind identisch mit denjenigen, die in der Architektur walten, nur treten sie an den ersteren in ihrem einfachsten und klarsten

Ausdruck hervor. Der architektonische Stil vereinigt dann wie in einem aufgesammelten Resultat einer höheren, zusammenfassenden Organisation, jene einzelne Stilelemente: das Holzgezimmer steigert sich zur monumentalen Tektonik; die keramischen Werke üben ihren Einfluß aus theils mit fertigen Formen, theils durch Aufnahme gewisser Grundsätze des Stils; bandartige Gliederungen, ausgespannte Flächen und Mosaikfußböden erhalten ihre ornamentale Bezeichnung nach textilen Gesetzen. Man könnte jene uralten technischen Kunstbethätigungen, deren Entwicklungsproceß in der Vorzeit verdämmert, ganz wohl im Sinne Semper's als die prähistorische Kunst bezeichnen: so weit man da zurückgeht und an ältesten Kulturstätten nachgräbt, findet man bereits ausgebildete Typen. Erst mit den Monumenten beginnt die datirte Kunstgeschichte, wie andererseits mit dem Epos die verzeichnete Literaturgeschichte, auf ihren weiteren Strecken mit immer mehr Daten und Namen. Im ersten, deutlicheren Frühlicht des historischen Morgens erstehen die Monumentalbauten mit ihrem entwickelten, architektonischen Stil, dann folgen bei ganz heller geschichtlicher Beleuchtung die Arbeitsstunden in den Kunstschulen der Skulptur und Malerei, das herrliche Tagewerk der Herausgestaltung der nationalen Kunstideale.

Semper stellt im ersten Theil seines Werkes, wo er an die Untersuchung des technischen Ursprungs der wichtigsten Grundformen und Symbole der Baukunst geht, diesen Forschungsweg mit jenem der vergleichenden Sprachforschung in analoge Beziehung: „Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich im Gange der Kulturgeschichte auf das Mannigfachste umbildeten . . . Wie nun die neueste Sprachforschung bemüht ist, die einzelnen Wörter auf ihrem Gange der Umbildung im Laufe der Jahrhunderte rückwärts zu verfolgen und sie auf einen oder mehrere Punkte zurückzuführen, woselbst sie in gemeinsamen Urformen einander begegnen: ebenso läßt sich ein analoges Bestreben auf dem Felde der Kunstforschung rechtfertigen, welche der Entwicklung der Kunstformen aus ihren Keimen und Wurzeln, ihren Uebergängen und Verzweigungen diejenige Aufmerksamkeit widmet, die ihnen ohne Zweifel gebührt." Die Analogie mit der Sprachforschung ist jedenfalls richtiger und dem beseelten Hergang in der Entstehung der Kunstformen mehr entsprechend, als die früher gebrauchte naturwissenschaftliche Vergleichung mit der Artentheilung der Entwicklungstheorie. Interessant ist auch an anderem Orte die Wendung, „daß solche Untersuchungen auf dem Felde der Künste zu den wichtigsten Grundsätzen und Normen des neuen Schaffens in letzteren führen können"; der Autor spricht sogar allen Ernstes „von der möglichen Begründung einer Art von Kunst-Topik oder Kunst-Erfindungslehre auf derartige Forschungen über den Ursprung und die Bedeutung der traditionellen Typen". Die durchaus praktische Absicht seiner theoretischen Erörterungen spitzt sich hier zu einem seltsamen Paradoxon zu; und doch hat er im Grunde nicht Unrecht. Wenn ein und das andere produktive Talent den Proceß vollkommen verstanden hat, nach welchem sich früher die organischen Stilformen herausgebildet haben, dann ist für dasselbe der abgerissene Faden der gesetzlichen Produktion wieder angeknüpft; jene Forschungen selbst scheinen sich zwar in die fernste Vergangenheit zu verlieren, aber ihr praktisches Resultat sichert der Kunst eine neubelebte Zukunft. Im Verständniß sich zurückwenden heißt, in den Aufgaben des Schaffens fortschreiten. —

Die Ausführung des Werkes über den „Stil" ist bei einer Fülle genialer Anregungen doch ungleich. Jene scharf gezogenen Linien, mit denen in den ersten Kapiteln

der Plan und die Absicht des Ganzen so bestimmt umzeichnet ist, werden weiterhin durch eine Masse gehäufter Details und Einzelausführungen theilweise gedeckt; gewisse größere Partien, wie der ganze geistvoll durchgearbeitete Abschnitt über die Keramik, über die Syntax der tektonischen Typen u. s. f. treten dann wieder in reiner Abrundung hervor. Der Verfasser fand sich bewogen, in diesem Werk eine Reihe von Specialstudien aufzuspeichern, welche wohl (wie der lange Excurs über „das Tapezierwesen der Alten" als Exemplification für das Princip der Bekleidung in der Baukunst im ersten Band, oder im zweiten die im Hauptstück von der Steinkonstruktion entleerte Studienmappe über gräco-italische Steintektonik durch alle Tempelformen von Selinus, Agrigent, Pästum ꝛc. hindurch) an sich betrachtet sehr werthvoll sind, aber an solchen Stellen eingefügt, das Buch und seinen Plan belasten und sich als breite monographische Episoden in dasselbe einschieben. Hat man sich jedoch in dem Werke nach und nach orientiren gelernt, dann erweist es sich nebenher auch als ein Schatzhaus reichster Erfahrung und ausgebreitetster archäologischer Gelehrsamkeit, die ein großer künstlerischer Blick durchaus zu beleben und fruchtbar zu machen wußte.

Wir wenden uns von dem Aesthetiker wieder dem Architekten zu, dem wir in seiner weiteren Thätigkeit, wie in seinen Kunstabsichten zu folgen haben.

In Dresden hatte er bei seiner Flucht die Pläne zu dem Museum zurückgelassen, welches nach seinem letzten, für die Ausführung genehmigten Entwurf die vormals mit einer hohen Mauer versehene Nordseite des Zwingers abschließen sollte. Die Grundsteinlegung erfolgte noch unter seinen Augen am 23. Juli 1847; nach seinem Weggange von Dresden (1849) wurde der Bau unter Leitung des Oberlandbaumeisters Hähnel und des Hofbaumeisters Krüger i. J. 1854 bis auf die innere Einrichtung vollendet — nicht ganz nach der Meinung des Meisters.

Es ist dennoch eine Freude zu sehen, wie das Museum bei aller bedächtigen Präcision seiner Formen mit dem genial-üppigen Zopf des Pöppelmann'schen Prachtbaues — so weit wie möglich — zusammenstimmt. Man möchte zunächst glauben, die Kontraste ließen sich für den Eindruck nicht vermitteln. Hier ein edles, geschlossenes Monumentalwerk von gesetzlicher Durchführung, dort eine in's Große sich ausbreitende Pavillon- und Gartenarchitektur voll genialen Uebermuths und formenspielender Laune; an dem Bau des modernen Architekten bei allem glänzenden Reichthum des Details eine ruhige architektonische Haltung und durchgehende Harmonie der Linien, am Zwinger dagegen, besonders am Westpavillon „eine Ausgelassenheit der Conception, welche der Regeln des Stiles, wie überhaupt architektonischer Anordnungen laut lachend spottet, ein Komponiren im fortwährenden Fortissimo, das allerdings einen eminent plastischen Charakter zeigt". Und so auch derselbe Gegensatz in der bildnerischen Ausstattung. Hier ein bedeutungsvoller, ernst bezeichnender Skulpturschmuck, bis in die Medaillons und Zwickelfiguren hinein nach einem streng eingehaltenen Programm durchgeführt, voll symbolischem Bezug auf den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung; an den Zwingerpavillons höchstens eine Symbolik der Genußsucht und der kichernden Wollust, Köpfe mit lüsternem Ausdruck an den Schlußsteinen, Pan- und Satyrhermen unter den Gebälken, mythologische Liebespaare Arm in Arm auf luftigen Postamenten, zwischendurch übervolle Fruchtkörbe und gemeißelte Bouquets auf den unteren Gesimsen. Verwundert sehen von drüben Siegfried und St. Georg, Raffael und Michelangelo sammt den

tiefernsten Sibyllen in den Bogenzwickeln auf das zügellose plastische Gesindel des Zwingerhofes hinüber; dennoch bildet dieser ein bezauberndes Ensemble von unvergleichlicher Wirkung, „das Charakteristikon einer ganz originalen sächsischen Kunst", wie der Architekt Dr. Richard Steche in seiner vortrefflichen Beschreibung dieses Bauwerks hervorhebt. (Siehe die Baugeschichte Dresden's in dem früher angeführten Sammelwerk: „Die Bauten von Dresden", S. 79 ff.) Nie ist ein Stück überschwenglich phantasiereicher Architekturmalerei, das uns selbst im Bilde überraschen würde, so keck und zuversichtlich in die gebaute Wirklichkeit übertragen worden, wie eben hier; aber der straffe, gesetzmäßige Rhythmus der Grundformen in der Flächen- wie Höhendisposition mildert versöhnend die Willkürlichkeiten der Ausstattung. Darin liegt auch der Grund, weßhalb Semper beim unmittelbaren Anschluß an diesen Bau in seiner geregelten Formensprache da weiter reden konnte. Der vortretende Mittelbau des Museums, eine zweigeschossige Triumphbogenarchitektur von edler, römischer Haltung, mit Attika und Statuen darüber, ist gerade in die Axe des gegenüberliegenden Südportals vom Zwingerhofe gerichtet. Auch dieses baut sich „im Sinne eines römischen Triumphbogens auf, aber in französisch-sächsischer Durchbildung, einem Gemisch von Willkür und Haltung, von Ungezogenheit und Grazie; jede ruhige Masse ist fast vermieden bei diesem aus Säulen, Pilastern und Anten zusammengefügten, luftigen Gloriettenbau mit seinem kiosk-artigen Kronenabschluß". So bildet er das geistreich-barocke Gegenbild zu den rectificirten, römischen Formen des Semper'schen Portalbaues, und die perspektivische Entfernung mildert die Gegensätze.

Das Museum selbst zeigt in seiner Gesammtdisposition das Princip der abgestuften Vorschiebung der Massen. An die durch die Kuppel beleuchtete Rotunde schließen sich die beiden Seiten des langgestreckten, oberwärts erhöhten Hauptbaues an, in welchen sich die großen Bildersäle mit Oberlichtern aneinanderreihen. Diese Flügel sind durch mäßig vortretende Risalite abgeschlossen, die beiderseits mit den nächsten Lokalitäten des Zwingerbaues in Verbindung stehen. — Die hohe Balustrade, die den Hauptbau ziert, läuft gegen das Viereck an, aus dem sich das Kuppelpolygon erhebt; Candelaber stehen vermittelnd in den Ecken. An der dem Zwinger zugekehrten Front schiebt sich nun aus der fensterlosen Hauptmasse ein langer, zweigeschossiger Korridorbau hervor: über dem hallenartigen, energisch bossirten Erdgeschoß die schön wirkende Fensterarkaden- und Halbsäulenarchitektur, eine geistvoll benützte Anleihe von der Bibliothek Sansovino's. Und abermals tritt aus der Mitte dieses Langbaues, wirksam vorgeschoben, die mittlere Portalanlage mit ihrem triumphalen Prachtmotiv — und die Attika über derselben verbindet sich wieder nach hinten, die Fenstergeschosse und ihre Balustraden überragend, mit dem höheren Kranzgesims des Hauptbaues. Es werden sich wenig Bauwerke finden, an denen die Austheilung der Glieder des architektonischen Organismus und ebenso ihre Rückleitung in die einheitliche Wirkung des Ganzen so deutlich und schön ausgedrückt wäre, wie eben an der Südseite des Dresdener Museums. Doch auch die andere Façade gegen den Theaterplatz hat ihren eigenartigen Reiz. Hier ist der Bau in einfacherem Zusammenhang durchgeführt und zugleich in allen Motiven, auch in der Rustika, mit sinnreicher Nuancirung verändert. Die Bogenfenster in den Eckrisaliten haben die schmucke Zugabe der Tabernakelbildung mit canellirten Ziersäulen, mit Zwickelfiguren und Giebeln erhalten; nun läßt der Architekt an der Nordseite solche gegiebelte, reich gezierte Bogenfenster mit ungegiebelten in alternirender

Reihe wechseln, substituirt für die Säulen, der ruhigern Flächenwirkung wegen, ornamentirte Pilaster, bindet durchgängig die Architravlinien über den Fensterbogen, und erzielt durch diese Anordnung einen eigenthümlich pikanten, rhythmischen Effekt. In richtiger Symbolisirung sind auch die offenen Formen, das Arkadenmotiv der Fenster gegen die Innenseite des Zwingerhofes gestellt, während das mehr geschlossene Fenstersystem an die Straßenseite gelegt wurde. Dadurch kennzeichnet sich dieser Kunstpalast nach innen als Prachthalle, nach außen als monumentales Haus.

Im Jahre 1853 folgte Semper dem Rufe an das neuerrichtete, eidgenössische Polytechnikum in Zürich. Hier wirkte er wieder auf Jahre hinaus mit stärkster Anregung auf einen weiten Kreis von Bauschülern, die von Nah und Fern seinem Lehrstuhle zuströmten — aber zugleich als praktischer Architekt, obgleich nur einem mäßigen Theil seiner zahlreichen Entwürfe die Gunst unverkümmerter Ausführung zu Theil wurde. Diese Republik mit der cantonalen Kleinregierung und dem stets aufgeschlagenen Contobuch ist kein Boden, aus dem Monumentalbauten wachsen. Mit künstlerischem Schmerz nahm Semper wahr, wie in Deutschland bald an dieser, bald an jener Stätte ein Bautrieb mit bedeutenderen Intentionen sich aufthat, während er mit seinen großen Gaben sich auf kleine, eingeschränkte Zwecke verwiesen sah. Doch auch hierin zeigte er das Merkmal echter Genialität, daß er selbst die beschränkte Aufgabe im großen Sinne faßte. Aber inzwischen hatte sich auch seine architektonische Anschauung ausgeweitet, trotz der engen Verhältnisse. Mit dem Dresdener Museum, „einem ohne ihn großgewordenen und seiner Art entwachsenen Kinde", wie er sich einmal in einer brieflichen Mittheilung ausdrückt, schließt der frühere Abschnitt in seinem Kunststreben ab. Bis dahin blieb er der schmuckreich-feinen Renaissance der besten Zeit getreu, und neben der edlen Disposition war ihm an der exakten Reinheit und formal schönen Durchbildung der Einzelformen gar sehr gelegen. Nun macht er — einige Rückblicke nach der ruhigeren Schönheit ausgenommen — den Proceß der volleren Formenbehandlung der späteren Renaissance als ein individuelles künstlerisches Erlebniß durch. Er entsagt so manchem gefälligen Detail, z. B. der Canellirung der Fenstersäulen und anderem Zierwerk, kräftigt aber die Hauptformen, steigert ihre Geltung durch Verkröpfungen und Bossirung — kurz, er geht in dem Formenausdruck jener Epoche um etwa ein halbes Jahrhundert weiter und reinigt ihn von seinen barocken Elementen, um seinen großen Gehalt allein zu benutzen.

Eine geniale Darlegung dieser Principien finden wir zunächst an dem Mittelbau des Züricher Polytechnikums. Ueber der Terrassenanlage an einer steil abfallenden Hügelböschung wächst dieser Bau um so imponirender empor und macht sich in seiner vollen männlichen Energie geltend. Das hohe Erdgeschoß hat acht in derbe Rustika gekleidete, stark vortretende Pilaster von rhythmisch wechselnder Zwischenweite; drei große Portalbogen öffnen sich zwischen denselben und vier Fenster sind in ihre näher zusammentretenden Stellungen eingeschoben. An kühner Derbheit der Bossirung und großer Disposition vergleicht sich dieses Parterre den Sanmicheli'schen Festungsthoren, wie Friedrich Pecht (Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts; erste Reihe, 1877) gelegentlich sehr richtig bemerkt. Ueber dieser dreitheiligen Portalarchitektur, hinter einer Brüstung zurücktretend, baut sich, durch ein Mezzanin vermittelt, das festlich-repräsentative Obergeschoß auf, welches die Aula einschließt. Der Charakter einer ernsten

Festhalle spricht sich auch äußerlich höchst bezeichnend aus. Das Mezzaningeschoß hat die Bedeutung eines Sockelbaues, von dem die prächtige Rundbogenarchitektur stolz und schön emporwächst. Korinthische Säulen entsprechen da den unteren Rustikapilastern, die hohen und weiten Fensterarkaden den Portalbogen, und Nischen den Parterrefenstern. An der hohen Attikabrüstung über dem ganzen Bau hallen alle Verkröpfungen der Hauptgliederung aus. Wenn wir eintreten, überrascht uns das köstliche Vestibule. In das nüchterne Zürich glänzt da ganz unerwartet das stolze Genua herein. Alles ist trefflich proportionirt: der in der Mitte über mehrere Stufen ansteigenden Treppe entspricht die Höhe der Sockelbrüstungen, die den zweiten Plan so schön erhöhen; von Säulen der einfachen toskanischen Ordnung, mit eigenen Gebälkstücken darüber, schwingen sich Bogen und Stichkappen empor; eine der schönsten architektonischen Perspektiven leitet den Blick nach dem Hintergrunde. Von dem mittleren Stufenaufgang gehen dann die Treppenarme rechts und links in sanfter Ansteigung hinan. Später hat diese Vorhalle in den Vestibulen des neuen Hoftheaters zu Dresden, nur theatralisch reicher und mit gekoppelten ionischen Säulen, eine reizend veränderte Wiederholung erfahren.

Um die Charakteristik Semper's als Architekten zu vervollständigen, wollen wir jedoch nicht bei der gesonderten Betrachtung seiner Hauptbauten stehen bleiben, sondern auch gewisse durchgreifende Merkmale seiner Formengebung hervorheben.

Vor allem seine Behandlung der Rustika. Kein neuerer Architekt hat diese echte Stein-Idee, dies Kraftmotiv, aus dem sich eine so wirksame Steigerung des Baues vom elementar Derben in's Mannigfache und Prächtige nach aufwärts ergiebt, mit gleicher Gründlichkeit durchdacht und ebenso vielseitigem Verständniß angewendet. Schon in seinen früheren Bauten nähert er sich diesem Motiv, anfangs wohl mit einiger Zurückhaltung. Am Palais Oppenheim in Dresden ist das Quaderwerk des Hochparterre mit dem dorischen Fries darüber noch glatt und sehr sauber, beinahe akademisch gehalten: an dem viel späteren Stadthaus von Winterthur dagegen hat das niedrigere rusticirte Erdgeschoß entschieden die Bedeutung eines energisch konstruirten Sockelgeschosses oder Stylobats, der den ganzen oberen Bau imponirend emporhebt. Die gediegenste Durchbildung des Semper'schen Bossagenwerkes, die volle klassische Wirkung desselben, sowohl in der breiten Hinlagerung, als in der lebendigen Bewegung der Fugenlinien über den Bogen, tritt uns allerdings in dem Parterre des Dresdener Museums entgegen, das bei allem derben Masseneffekt doch eben so viel stramme Schönheit, Eurhythmie und gemessene Haltung zeigt, und mit der feinen und reichen Gliederung des oberen Prachtgeschosses bestens harmonirt. An dieser eigenen vollendeten Rustikastudie scheint sich auch bei Semper der ästhetische Begriff jenes stereotomischen Formenprincips völlig geklärt zu haben. Mit Fug und Recht bringt er in dem vorzüglichen Kapitel über das Quaderwerk im zweiten Bande des „Stil" (Neuntes Hauptstück, § 162) als Lehrbeispiel der Illustration neben dem cyklopischen Steinwerk vom Palazzo Pitti seine eigenen Bossagen vom Dresdener Museum. Alles, was er an diesem Orte über den Kanon der Quaderstruktur und die Rhythmik ihrer Zusammenordnung sagt, drückt nur das eigene Bewußtsein der Gesetzlichkeit aus, mit dem er selbst bei der künstlerischen Lösung des Rustikaproblems vorging.

Er behandelt wohl die Bossagen in seinen späteren Bauten wieder in anderen Formen, wenn auch mit gleicher gesetzlicher Empfindung. Wie Semper überhaupt in

seiner künstlerischen Thätigkeit eine Scheu vor Wiederholungen hat, so variirt er auch dieses Motiv nach den verschiedenen Möglichkeiten des formalen Ausdrucks. Eine besonders eigene Spielart desselben bringt er in der Miniatur-Rustika am Erdgeschoß des Wohn- und Waarenhauses des Kaufmanns Fierz in Zürich: die Steine so klein als möglich, aber dabei doch mit energisch gekörnter Fläche der Spiegel, zwischendurch die Fugen schneidig hingezogen. An dem mächtigen Portalgeschoß vom Mittelbau des Züricher Polytechnikums und so weiter fort bis zu den Bossagenparterres der Wiener Hofmuseen folgt er bereits der späteren Praxis der Hochrenaissance, die nicht blos Pfeilermassen und Flächen, sondern auch tektonische Gliederungen, Wandsäulen und Pilaster mit derber Rustica übersteinerte. Er thut diesen weiteren Schritt auch wieder mit sehr bestimmter, künstlerischer Einsicht. So ist an jenen Wiener Museumsbauten von Semper und Hasenauer mit ihrer vornehmen, ornamentalen und plastischen Ausstattung das Verhältniß des rauhen, aber selbst auch gegliederten Strukturbaues im Parterre gegen die reiche, doch in den volleren Formen zugleich kräftig wirkende Pracht der oberen Geschosse auf das Glücklichste gegen einander abgewogen.

In seiner späteren Epoche wurde für Semper allerdings die Anwendung der Bossirungen so sehr Princip und Gewohnheit, daß er sie auch an dem neuen königl. Hoftheater in Dresden in so strotzender Kräftigkeit anwandte, wie sie fast mit der festlich-heitern Bestimmung eines solchen Baues nicht ganz im Einklange steht. Wir erwarten da, daß die Säule zwischen Arkaden in ihrer schlanken Anmuth das erste Wort habe, und nicht das Mauerwerk in seiner rauheren Formensprache sich so breit vernehmbar mache. An dem großen Segmentbau der Foyers hielt er die gekuppelten Pilaster des Erdgeschosses, sowie die Bogen der Thür- und Fensterarkaden durchaus in Rustika und brachte sie ebenso durch beide Geschosse an den Seitenflügeln mit den Unterfahrten zur Anwendung. Er geht dann freilich in dem Arkadengeschoß des oberen Foyers in eine um so größere Pracht über, um das Gleichgewicht des Glänzenden gegen das mächtig Derbe gleichsam mit gesteigertem Formenaufwand wieder zu gewinnen. Die über beide Stockwerke hinausragende Exedra — mit der hohen Halbkreisnische im oberen Geschoß und deren brillanter Dekoration in Stucco lustro, plastischen Füllungen und Malereien — faßt dann all diesen Reichthum in der Mitte zu einem potenzirten Prachtmotiv zusammen, welches die Wirkung der ganzen Theaterfaçade in glänzender Weise concentrirt und emporgipfelt. —

Doch steigen wir mit dem Architekten auch auf das Gerüst, zu den höheren Geschossen seiner Bauten hinauf. In der Behandlung der Fenster geht er direkt auf die schmuckreichen, stattlichen Formen los. Einmal wäre dies das Fenster Raffael's oder Francesco's da San Gallo an dem Palazzo Pandolfini in Florenz, mit architravirter Einfassung, mit Säulchen und Giebelverdachungen. Semper bildet diese schöne Form schon vom Palais Oppenheim an mit reinster Stilempfindung aus, um sie dann bei möglichst weit gehaltener Fensteröffnung wiederholt anzuwenden. Daneben macht sich in größern Monumentalbauten das noch mehr repräsentative Bogenfenster Sanmicheli's und Sansovino's geltend, das aber bei Semper in der weiten Spannung des Bogens und der stramm bezeichneten Archivolte sich eher der energischen Formenhaltung des ersteren, als der prunkhaft dekorativen Weise des letzteren annähert. Den schönen Gedanken der Säulen unter den Fensterbogen eignet er sich von Sansovino an, aber er kräftigt das Motiv durch schärfere Bestimmtheit der Formen, so daß es bei aller

Eleganz ernster, wir möchten sagen, konstruktiver wirkt. Ebenso weiß er die Palladianische Anordnung der Hallen um die Basilica von Vicenza in ihrem imponirenden Eindruck sehr wohl zu schätzen. Selbst in dem Privatbau des Kaufmanns Fierz klingt dieses Motiv in der Fensterbildung der Seitentheile so herein, wie die angeschlagenen ersten Takte einer Melodie. Bei monumentalen Fassaden höchsten Ranges, wie an den Museen Wien's, kommt jener architektonische Gedanke in dem Wechsel der Fensterarchivolten mit dem geraden Gebälk, das an den Wänden und hinter den mächtigen Hochsäulen hinweggeht, zur gesteigerten Wirkung.

Zu den formalen Principien Semper's gehört auch dieses, die Façaden und wo möglich den ganzen Bau durch Horizontallinien in verschiedener Folge zu umgürten und zusammenzufassen, bald mit stärkerer, bald mit feinerer Betonung dieser umlaufenden Bänder. Besonders bezeichnend für die Durchführung dieses Princips ist das schon vorübergehend erwähnte Stadthaus in Winterthur, ein Lieblingsbau Semper's, vor dem wir noch einen Augenblick stehen bleiben müssen. Die Anordnung ist ebenso einfach wie überraschend-originell und der Eindruck edelster Monumentalität unter fast ländlich bescheidenen Bedingungen erreicht. Ueber dem bossirten Sockelparterre, dem monumentalen Postament der Façade, erhebt sich zwischen zwei Flügelbauten der hochgegiebelte Mittelbau mit viersäuligem Prostylos, gleich einem tuskisch-römischen Tempel von schlanker Kraft der Verhältnisse. Statt der Tempelstufen führt eine herrlich entworfene zweiarmige Freitreppe zu demselben empor, die dann in der Mitte noch einmal sehr schön gegen die Vorhalle ansteigt. Auf den ersten Blick sieht der Bau so antikisirend aus wie möglich, als ob der Architekt die Curie eines altitalischen Municipiums direkt nach Winterthur versetzt hätte; und doch ist die ganze Komposition auch ebenso renaissancegemäß und palladianisch. Ich komme auf die horizontalen Bindungen zurück, deren oben gedacht wurde. Die Flügelbauten haben nach vorn je ein Fenster im ersten Geschoß mit feiner Tabernakelbildung und einem mit dem Giebel derselben unmittelbar verbundenen, einfachen Oberfenster. Beiderseits sind die Fronten dieser Flügel durch je zwei dorische Pilaster mit drei Triglyphen darüber eingefaßt; zwischendurch unterbricht das Oberfenster mit echter Renaissancefreiheit dieses Gebälk. Es ist nun von formaler Bedeutung, wie Semper an dieser breitheiligen Façade das scheinbar Isolirte, die weit an den Flügeln auseinandergestellten Fenster, gerade wieder zur einheitlichen, architektonischen Bindung zu benützen wußte. Von den Sockeln der Fenstersäulchen, von den Gesimsen unter den Fenster-Frontons gehen die fortliniirten Gesimsbänder hinter den Pilastern weg bis an die Chambranle des Portals im Mittelbau, und ebenso laufen auch die stärker betonten Linien, welche der Hängeplatte und dem Kranzgesims der Seitentheile entsprechen, über die Oberwand der Cella des Hauptbaues hin. Verbindungen dieser Art kommen wohl in der Renaissance schon vor, doch hier sind sie mit einer ganz eminenten Deutlichkeit und Konsequenz durchgeführt.

Wir haben nun genug des Einzelnen aufgesammelt, daß wir allgemach das Charakterbild des Meisters in den Hauptzügen zusammenfassen können.

Wohl nicht ohne ein schweres Aufathmen nach der hellenischen Begeisterung früherer Jahre kam Semper zu der richtigen Einsicht, daß wir modernen Menschen nicht den Anspruch erheben dürfen, in Sachen des Stils es sogar besser haben zu wollen, als die Menschen der Renaissance. Wir müssen uns denn auch mit einem abgeleiteten

Stil zufriedengeben, da ein organischer, wie der griechische und gothische, wenn man die gewachsene Gesetzlichkeit seiner Formen nicht wieder desorganisirt, schwerlich der Hauptstil unserer Zeit für die Lösung ihrer so verschiedenen Bauaufgaben sein und bleiben kann. Jakob Burckhardt ist mit Erfolg der ästhetischen Principienreiterei entgegengetreten, „die auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag“; die durchdachte Konsequenz der Anordnung, dazu der hohe Reiz des Individuellen in der architektonischen Erfindung erzeugt bei abgeleiteten Formen wieder eine eigenartige Wirkung baulicher Schönheit, und der Stil wird dann persönliches Verdienst und Merkmal des hervorragenden Meisters.

Wir haben gleich anfangs vernommen, wie Semper kurz vor seinem Ausscheiden aus der Züricher Stellung sein römisches Programm aussprach; aber auch dies zuletzt im Sin'n der fortgeschrittenen Renaissance, als letztere auf ihrem Wege die römische Baugesetzlichkeit und das große Räthsel der freien architektonischen Beherrschung der Räume erkennen lernte. Er stellt sich hierin in die Nähe Palladio's, der ja ein ganzer Quirite seiner Baugesinnung nach war. Niemand wie er hatte damals das römische Vorbild so bestimmt vor Augen. Keiner wußte es aber auch so genau, mit welcher Beweglichkeit diese Formen und Verhältnisse durch die erfinderische Kraft des Architekten für die Bedürfnisse einer anderen Zeit sich umstellen lassen. Auch eine uneingestandene künstlerische Weltlichkeit, ein kleines Bischen architektonisches Heidenthum steckt in ihm. Er möchte die Kirche in seiner experimentirenden Façadenbildung zu einem antiken Tempel machen, stellt aber faktisch in der Villa sein Tempelideal her (man erinnere sich der Rotonda bei Vicenza). In all' diesem zeigt sich Semper jenem vornehmen Meister verwandt, obgleich die Formenfreude seines Auges nach einer reicheren Erscheinung hinstrebt; er ist kein solcher Sparer im Detailschmuck, wie der große Vicentiner.

Auch der architektonische Idealismus Semper's folgt ihm auf ähnlichen Wegen: am Teatro Olimpico vorüber, wie durch den römischen Triumphbogen am Fuße des Monte Berico. Das schönste Haus von Palladio, der Palazzo Chieregati, ist jetzt das Museo civico geworden und es paßt für diese Bestimmung besser, als für den Alltagszweck der Bewohnbarkeit. Museen und Theater, diese heiteren, weltlichen Tempel des modernen Daseins für den Cultus der Kunst wie für den Schaugenuß — sie waren auch von Anbeginn die Hauptprobleme für die architektonische Schöpferkraft Semper's und sollten es bis zuletzt bleiben. Hierin schließt sich der Kreis seines Schaffens wie seiner Impulse zwischen Dresden und Wien ab; mittendurch steht in der Schweiz, dem Lande der praktischen Zwecke, jener monumentale Schulbau, das Polytechnikum von Zürich. Beim Kirchenbau sehen wir den Mann von groß angelegter, weltlich-menschlicher Gesinnung weiter gar nicht engagirt; so kam auch das schöne Projekt einer kleinen protestantischen Kirche für Winterthur, „eines bramantesken Rundbaues mit Flachkuppel von unvergleichlich ernster Anmuth“, nicht zur Ausführung. Es war übrigens ein Glück für ihn und die Sache selbst, daß jene für seine Anlage specifischen Aufgaben wiederholt an ihn herantraten. Da weitet sich seine architektonische Erfindung aus und entwickelt einen wahrhaft cäsarischen Pomp, der aber gleichwohl ein Reichthum höherer Ordnung, kein Gepränge im gewöhnlichen Sinne ist; in diesem ganzen vornehm stilisirten Prachtapparat von Säulen, Nischen, Statuen, Candelabern, Balustraden, Attiken und Quadrigen zeigt sich so recht der fürstliche Haushalt, in welchem sein künstlerischer Genius daheim ist.



Es wäre von besonderem Interesse, wenn es die Grenzen dieser Lebensskizze gestatteten, unseren Meister speciell als Theater-Architekten näher in's Auge zu fassen. Hier gerade ordnet er seine Renaissanceformen am deutlichsten nach einem antiken Akkord, in den selbst ein griechischer Ton mit hineinklingt. Indem er den Zuschauerraum auch nach außen hin als Halbrund oder Segmentbau bezeichnet, nimmt er schon damit ein antikes Princip in die Theateranlage auf; aber auch die Giebelformen, die bekrönenden Zierden, das ganze Programm des plastischen Schmuckes scheinen darauf hinzudeuten, daß die Stätte der dramatischen Kunst nicht nur literarisch, auch architektonisch mit dem klassischen Alterthum in geistigem Zusammenhang zu verbleiben habe. Sein zwecklich-formales Princip über den Theaterbau spricht er schon in der Schrift über sein erstes Dresdener Theater aus. In der Behandlung der Grundformen und Massen habe er mit Konsequenz den Grundsatz verfolgt, „die äußere Erscheinung des Gebäudes durchaus von dessen nothwendiger, innerer Gliederung abhängig zu halten, und jede Maske oder Einschachtlung zu vermeiden — weil dadurch wohl gewisse Unschönheiten der Erscheinung hätten umgangen werden können, jedoch nur auf Kosten des Charakteristischen derselben, welches in seinen Augen ein nicht zu rechtfertigendes Opfer gewesen wäre". Später bezeichnet er in dem Außenbau seiner Theater nicht nur das Ganze, sondern auch die Hauptttheile nach ihrer gesonderten zwecklichen Bestimmung, so daß sich hieraus eine Art von abgestuftem Gruppirungsbau ergibt. Der gesteigerte Luxus der modernen Scenirungskunst erfordert für seinen Apparat einen möglichst hohen und geräumigen Schnürboden; demgemäß scheidet Semper weiterhin das höhere Bühnenhaus von dem Zuschauerhaus und giebt ersterem ein selbständiges Giebeldach. Diese Anordnung hatte zunächst das Projekt des Festtheaters für München, dessen Ausführung ihm vereitelt wurde. Ich kenne diesen Entwurf nicht; Friedr. Pecht rühmt ihn schon wegen der glücklichen Benützung der Lage auf einem Hügel über einem wohlkomponirten Treppenaufbau als die bedeutendste Theateranlage Semper's und überhaupt als eine seiner schönsten architektonischen Ideen.

Dem Münchener Entwurf soll auch jener zu dem neuen Dresdener Theater in glücklicher Weise sich nähern, zu dessen Ausführung Semper — nicht ohne eine fast demonstrative Kundgebung der öffentlichen Meinung für „den ersten deutschen Baumeister der Gegenwart" — unter dem 8. Februar 1870 von der sächsischen Regierung nach Dresden berufen wurde. So leuchtete ihm der grelle Brandschein seines ersten Theaters auf dem Rückweg nach der lang nicht betretenen früheren Stätte seiner Wirksamkeit. Herm. Aug. Richter (Die Bauten von Dresden, S. 330) hebt in einer wohlverstandenen Beschreibung „die Wahrheit des baulichen Organismus hervor, die in der äußeren Gestaltung des Baues zum vollen Ausdruck gelangt". Von den Seitenflügeln der Treppenhäuser und dem glänzenden vorderen Segmentbau steigt das Haus terrassenförmig zu dem Oberbau des Zuschauerraums und dann zu dem dahinter hochaufragenden Giebeldach der Bühne empor. Die größte Pracht entwickelt der Vorderbau der Foyers mit der Exedra in der Mitte und der bekrönenden Pantherquadriga des Dionysos auf hohem Postament; viel schlichtere Formen zeigt schon das hinter den Arkaden aufsteigende Zuschauerhaus, und die ganz einfache Architektur des Giebelbaues entspricht vollends nur den Konstruktionsformen. Die Konsequenz des Grundsatzes, den Theaterbau völlig auszugliedern, die Bestimmung und den Dienst der Innenräume in der Außenform scharf geschieden zu charakterisiren, ist hier mit allem Aufwand archi-

tektonischen Scharfsinnes durchgeführt — doch zugleich mit einiger Einbuße der ruhig geschlossenen Harmonie, durch die der erste Bau bei gemäßigterer Anwendung dieses Princips so bezaubernd wirkte.

In den letzten neun Jahren seines Lebens greift Semper mit noch unverbrauchter künstlerischer Kraft in die große Bauthätigkeit Wiens ein — schaffend, berichtigend, die entscheidenden gesetzmäßigen Formen und Verhältnisse in den Entwürfen sicherstellend. Ueber den Gerüsten am Burgring verglüht der volle Abendschimmer dieses bedeutenden Daseins. Gerade der Kaiserantheil an den Monumentalbauten der Ringstraße, der Entwurf zum Ausbau der Burg, die beiden Hofmuseen und das neue Burgtheater wurden ihm im Verein mit einem für die Hochrenaissance glänzend begabten Architekten, Carl von Hasenauer, zu gemeinsamer Ausführung übergeben. Ich weiß nicht genau, wie sich der Antheil Beider an diesen mächtigen Unternehmungen scheidet, — aber ohne nach dem Haar dieser Grenze vorläufig zu spähen, können wir uns des Resultates rein erfreuen, wie es an den ihrer Vollendung sich nähernden Museen jetzt bereits zu Tage tritt. Und dazu noch die Fülle der sinnreich angeordneten plastischen Ausstattung, durch welche sich diese Zwillingsbauten schon nach außen hin als Festtempel der Kunst und Wissenschaft, als collective, monumentale Verherrlichung der großen Gestalten auf beiden Gebieten kennzeichnen! Die in fernere Aussicht gestellte Verbindung der Museen mit dem projektirten Ausbau der Hofburg ist vielleicht der imposanteste Baugedanke der Gegenwart. Die Flügel des äußeren Burghofes bis gegen die Ringstraße hin sich erstreckend — dreibogige Triumphthore, unter denen sich der auf- und niederwogende Verkehr bewegt, als majestätische Ueberbrückung zu den Museen — dazu das aus dem Grün des Gartenparterres hervortretende Dreieck der großen, auf einander bezogenen Monumente, drüben die beiden Reiterstandbilder, hüben das Denkmal der Kaiserin Maria Theresia: dieß kann dereinst ein architektonisch-plastisches Gesammtbild geben, das sich an Hoheit des Eindrucks mit jenem der alten Kaiserforen ganz gut vergleichen lassen wird. Semper und sein Wiener Kollege bedachten sehr wohl, daß man gerade an dieser Stelle den Lokalcharakter der Renaissance Wien's, wenn auch mit freiestem Anschluß, berücksichtigen müsse: wie in Dresden mit Pöppelmann und Chiaveri abzurechnen war, so hier mit Fischer von Erlach. Es war daher völlig in der Ordnung, den Ausbau des prächtig gedachten Portalhemicykel's gegen den Michaelsplatz hin in nächsten Vorschlag zu bringen; von da wird sich der Eindruck der Formen und Massen bis zum Austritt gegen den Burgring hin in richtigem Grade steigern und mit Beseitigung oder Veränderung störender Zwischenglieder ein Residenzbau von einziger Wirkung entstehen.

Auch das neue Burgtheater, obgleich außerhalb dieses Zusammenhanges gestellt, hat eine verwandte Formenbehandlung. Nach außen zeigt es wohl auch den Segmentbau mit den beiden geraden Flügelbauten und dahinter das mäßiger erhöhte Bühnenhaus. Dann ist aber die Wirkung der Curve nach vorn durch einen geradlinigen Abschluß gedämpft und beruhigt, und die ganze Haltung der Formen nähert sich jener späteren Palastrenaissance, wie sie zugleich der architektonischen Repräsentation eines kaiserlichen Hofgebäudes entspricht. Eine Pilasterordnung, kräftig und schon etwas in's Schwere durchgebildet, geht durch beide Geschosse hinauf, in denen das Motiv vom capitolinischen Museum und dem Conservatorenpalast in geistreich-freier Weise umgebildet erscheint.

Im Totaleindruck spricht sich eine ernste Harmonie, fast möchte ich sagen, eine hoffähige Würde und Gemessenheit aus. — —

Mit der Wiener Thätigkeit wären wir Semper bis an die Grenzmark seines Schaffens gefolgt; in Rom lief der Faden seines Lebens ab. Aber die großen Kunstanregungen Semper's werden fortdauern und ebenso der vorbildliche Einfluß dessen, was er als schaffender Künstler in's Werk gesetzt. Ein so erfülltes Dasein wirkt auch über eine lange Lebensdauer hinaus und tritt in die Reihe der Unsterblichen. — Sein Lebensgang verlief wie eine Shakespeare'sche Historie, ohne „Einheit des Ortes", mit häufiger Veränderung der Scene. Aber dies gehörte mit zur Realisirung seiner Lebensidee, wie einmal in einem anregenden Gespräch über Semper der Herausgeber dieser Zeitschrift mir gegenüber bemerkte. Ob als Flüchtling umherirrend, ob mit allen Amtsehren in die Ferne berufen, war er gleichsam durch die ganze Anlage seines Wesens für den Ortswechsel in der Wirksamkeit prädestinirt. Künstler mit scharf abgegrenzter Tendenz, mit einem Programm, das sie in aller Ruhe und mit unbeirrtem Kunstglauben ausbilden, sind schon ihrer Richtung nach stabil und halten sich zumeist an denselben Ort; die genialen An- und Aufreger dagegen, in denen die Triebkraft der Kunst wieder lebendig wird, deren Aufgabe und Bedürfniß es ist, Impulse zu geben, Meinungen zu bestreiten, Ueberzeugungen durchzukämpfen, fruchtbare Keime auszustreuen — diese müssen heraus- und herumkommen und neue Furchen suchen für neue Aussaat. Semper war ein künstlerischer Charakter dieses Stils und wußte es jedem Orte, wohin ihn Wahl oder Geschick brachte, gleichsam abzusehen, welcher Theil seiner weiten Aufgabe hier zunächst zu lösen und zu erledigen sei. So hat sein Leben und Wirken auch in der Breite der Welt die deutlichsten Eindrücke zurückgelassen, und die Spur seiner Erdentage wird an keiner Stätte jemals unkenntlich werden, wo er länger oder kürzer verweilte und wirkte.

Josef Bayer.

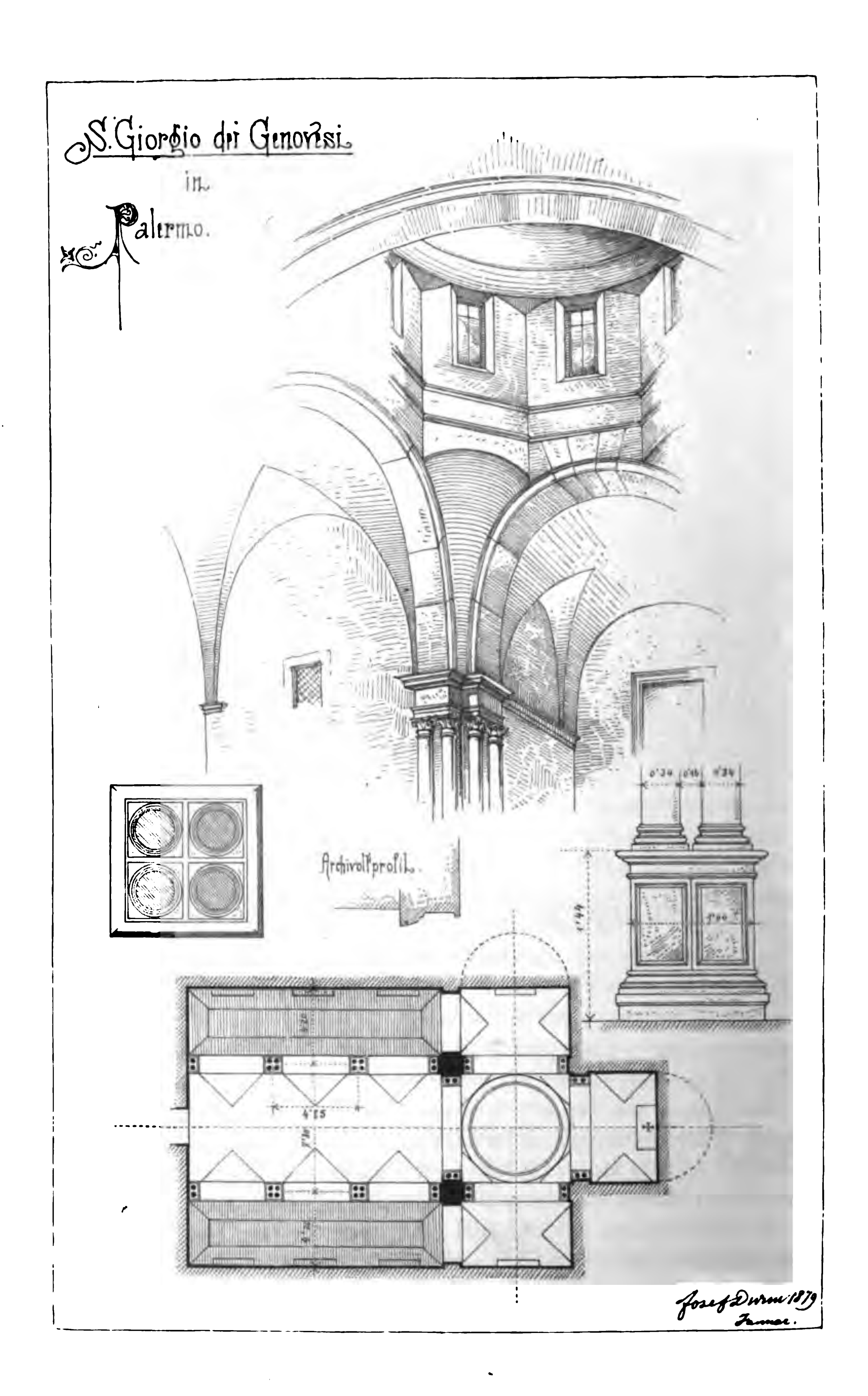
San Giorgio dei Genovesi zu Palermo.

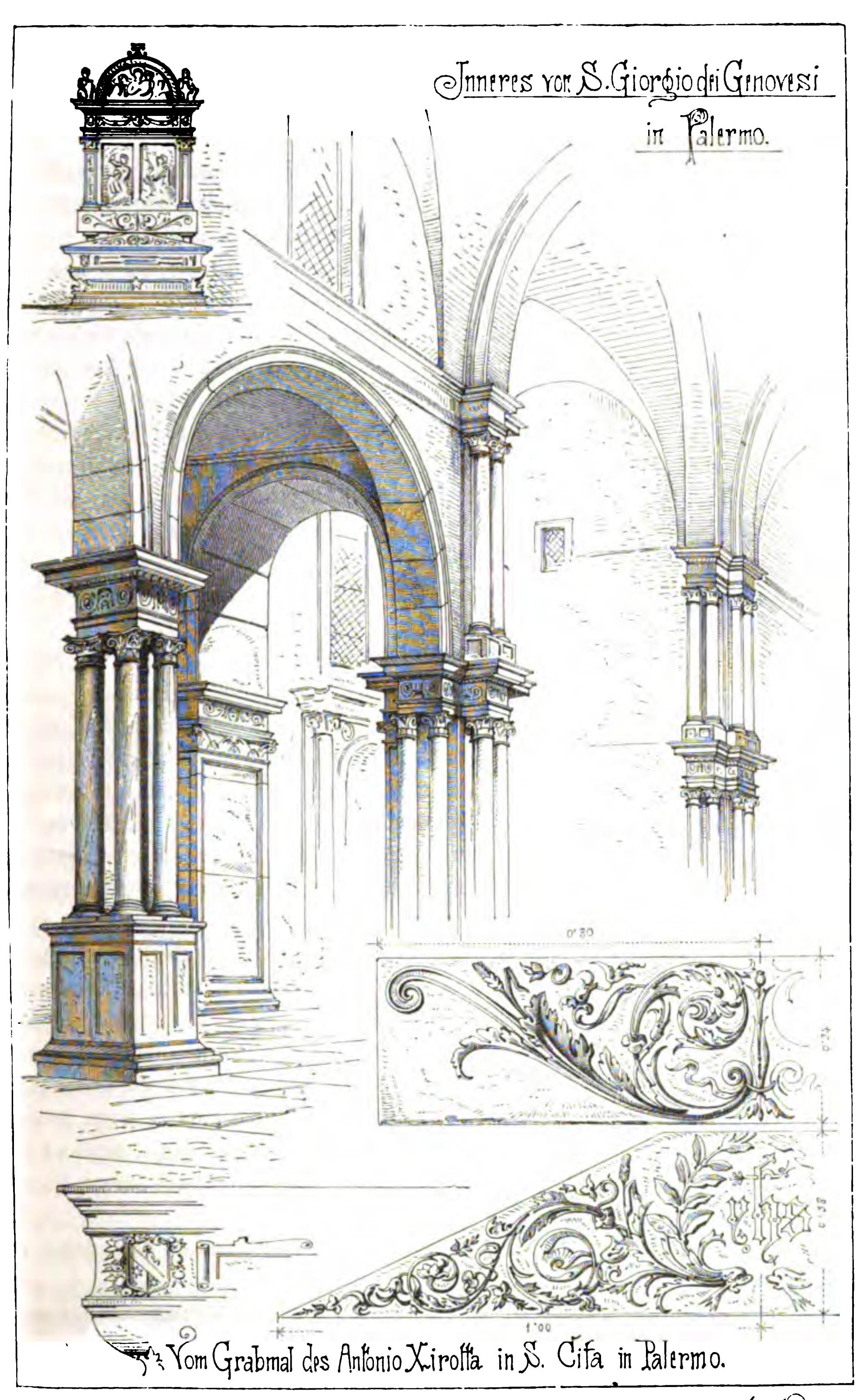
Von Josef Durm.

Mit Abbildungen.



Aeußerlich einfach und unscheinbar, steht in der Nähe des Hafens von Palermo, in nicht sehr breiter Straße, theilweise eingebaut, eine kleine, unter dem Namen S. Luca gegründete Bruderschaftskirche. Die Stiftung der Bruderschaft fällt in das Jahr 1424. Die Genuesen verlangten und erhielten die Kirche 1576 zum Eigenthum und weihten sie ihrem Schutzpatron, dem hl. Georg. An der nach Sonnenuntergang schauenden Giebelfaçade steht über dem Haupteingange die Jahreszahl 1591, wohl das Jahr der Vollendung des Baues. Die Genuesen dürften also die Fertigsteller und wohl auch Veranlasser des heute zu schauenden Innenbaues gewesen sein. Ob ein sicilianischer Baumeister im Auftrage oder ein Genuese das Architekturwerk geschaffen, — diese Frage muß ich leider unbeantwortet lassen. Den Namen des Baumeisters konnte ich nicht in Erfahrung bringen.


S. Giorgio dei Genovesi
in
Palermo.
Archivoltprofil.
4·15
1·44
Josef Durm 1879


Inneres von S. Giorgio dei Genovesi in Palermo.
0·80
1·00
Vom Grabmal des Antonio Xirotta in S. Cita in Palermo.

Der Grundplan zeigt eine dreischiffige Anlage mit Querschiff und einen gerade abgeschlossenen Chor. Mittelschiff, Querschiff und Chor, gleich hoch durchgeführt, mit Tonnengewölben und einschneidenden Stichkappen überspannt, bilden im Plan ein lateinisches Kreuz. Ueber der Kreuzung der Tonnen erhebt sich auf höherer, von Fenstern durchbrochener, achtseitiger Trommel ein kreisrundes geschlossenes Kuppelgewölbe. Die bis zum Querschiff reichenden Seitenschiffe sind mittelst Muldengewölben mit vertieften Spiegeln überdeckt. Eine reizvolle Bildung zeigen die die Mittelschiffmauern tragenden Freistützen. Auf gemeinsamem, reichgegliedertem Postamente stehen vier schlanke Säulen korinthischer Ordnung zusammengekuppelt, mit gemeinsamem Architrave, Fries und Gesims überdeckt. Von diesen spannen sich beinahe ein Meter hoch gestelzte Rundbögen mit über denselben hinlaufenden Gesimsen; diese sind zugleich Kämpfergesimse der sich von hier entwickelnden Mittelschifftonne. Postamente, Säulen und Gesimse sind fein gefühlt in den Profilirungen und technisch vollendet aus weißem polirtem Marmor hergestellt. Die ebenfalls gut gegliederten Archivolten sind in gelblichem Palermitaner Kalkstein ausgeführt, Wände und Gewölbe wohl aus dem gleichen Materiale, mit Putz überzogen und weiß getüncht. Es bleibt für die Gesammtwirkung zu beklagen, daß die Dekoration der übrigen Bautheile nicht gleichen Schritt gehalten mit dem prächtig angelegten Motive der Kuppelsäulen. Unübertrefflich reizvoll müßte bei diesem Bauwerke ein gleichmäßiges Zusammenstimmen aller Bautheile mit bereichernder Zuziehung von Malerei und Plastik gewesen sein.

Die zweigeschossige Anordnung der Kuppelsäulen mit ihren Gebälken an den beiden Vierungspfeilern verleiht den emporstrebenden kräftigen Kuppelstützen zwar das Gepräge hohen Reichthumes, läßt dagegen diese Kraft im Ausdrucke beanspruchenden Theile schwächlich und gebrechlich erscheinen. Etwas trocken, aber immerhin interessant ist die Lösung und Gestaltung des Ueberganges vom Viereck in's Achteck bei dem Kuppeltambour und die des Achtecks in die volle Kreisform der Kuppel. Die Dekoration, wenn solche zur Ausführung gekommen wäre, dürfte auch hier manche Härten gemildert haben. Als weniger vollendet muß die erwähnte übertriebene Stelzung der Rundbögen bezeichnet werden.

Mag auch das Bauwerk nicht in allen Theilen der strengsten Kritik genügen, so bleiben doch die wohlthuenden schönen Raumverhältnisse, die eigenartige Anordnung der Schiffe, die an kirchlichen Renaissancebauten kaum wieder zu treffende reizende Bildung der Mittelschiffstützen, die reich und malerisch wirkenden Kuppelsäulen aus edlem weißen Marmor bei ihrer graziösen Detailbildung Momente architektonischer Schönheit, denen wir unsere Bewunderung und unseren Beifall nicht versagen können.

Der Bilderschmuck der Altäre (Hochaltar und acht Nebenaltäre) gehört meistens der Neapolitaner Schule an. Der Hauptaltar hat einen heil. Georg von Giacomo Palma, ein Seitenaltar einen heil. Franciscus von Luca Giordano.

Die in Palermo seßhaften Genuesen verwalten und unterhalten das schöne, im Innern so interessante Bauwerk. —

Die meisten Palermitaner Kirchen sind reich an schönen Marmormonumenten aus guter Zeit und bieten dem studirenden Architekten lohnende Ausbeute. Eine hervorragende Stellung nimmt die großräumige Kirche S. Cita ein. Das beistehend gezeichnete Grabmal des Xirotta mit seinen schönen Ornamenten möge als Beleg für das Gesagte dienen. Dei Behandlung des weißen Marmors, die technische Ausführung des Ornamentes

ist stets eine vortreffliche, die Komposition desselben, z. B. am Sarkophagdeckel, finde ich ebenso liebenswürdig und schön, wie die an den vielbewunderten römischen und florentinischen Prälatengräbern. Ein Prachtstück ersten Ranges ist ein Altaraufbau in großer, mit Ornamenten und Figuren auf's Reichste verzierter, halbkreisförmig überspannter Nische. Die 72 Ctm. breiten Nischenpilaster sind der Höhe nach in fünf beiläufig quadratische Felder eingetheilt. Die Felder, stark vertieft, zeigen das Innere eines Wohnraumes mit an Pulten sitzenden, lesenden oder studirenden Kirchenvätern, diese beinahe frei aus dem Marmor herausgearbeitet. Sitze, Stühle, Pulte u. s. w. sind von außerordentlicher Schönheit und Mannigfaltigkeit bei minutiöser Ausführung in dem nicht sehr großen Maßstabe.

Gabriel Max.

Eine Charakteristik, von Friedrich Pecht.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Ich komme nun noch auf eine Reihe von Bildern aus dem sozialen Leben die für Max besonders charakteristisch sind durch ihre Auffassung. So die in unserem Holzschnitte reproducirte einsame Klavierspielerin im Winter, die im behaglich warmen Zimmer all ihre Sommererinnerungen um sich versammelt. Vor ihr auf dem Klavier steht ein Albumblatt, das von einer Fahrt auf klarem Gebirgssee, allein und selig mit dem Geliebten, erzählt, dessen großer Feldblumenstrauß noch getrocknet vor ihr steht, während ein paar fröstelnd blühende Topfpflanzen, Hyazinthe und Tulpe, neben dem Muff stehend, uns ahnen lassen, daß tiefer Schnee jetzt alle Sommerfreuden unter seiner weißen Decke eingesargt und wohl auch den Geliebten entführt hat, wenn wir dem schwermüthig sinnenden Ausdruck der Spielenden glauben sollen.

Begnügt sich Max fast immer mit ein, zwei oft noch zu Kniestücken eingeschränkten Figuren, so hat er doch, allerdings meines Wissens nur einmal, ein großes figurenreiches Bild gemalt. Es scheint ihm viel Mühe gekostet zu haben, denn es soll ursprünglich ein Frühlingsbild gewesen sein, was er jetzt als mittelalterlichen „Herbstreigen" giebt Offenbar jenen selbst durch ihre Unverständlichkeit bezaubernden Bildern des Giorgione nachgeahmt, ist es voll von allerhand geheimnißvollen Anspielungen, aber auch voll mysteriösen Reizes. Besonders durch das tiefe, goldene Dämmerlicht, in das der Maler alles gehüllt; es war ihm sichtlich darum zu thun, darin den Venezianern nachzustreben, und so ist das Bild vielleicht noch mehr dem Bonifazio als dem Giorgione ähnlich geworden, was die äußere Erscheinung betrifft. Dieser „Herbstreigen" zeichnet sich auch dadurch aus, daß eigentlich Niemand tanzt; höchstens die vorderste Figur, eine prächtige Blondine, ist dessen verdächtig; sie thut es aber offenbar, wenn überhaupt, nach der Melodie: „Mir ist alles eins", denn sie ist ohne Partner, während die übrigen sich wenigstens alle

gepaart haben, in dem Baumgarten, in dessen Schatten sie sich versammelt. Eine zweite Eva ist eben im Begriff, in einen anscheinend sauren Apfel zu beißen, während der Adam hinter ihr einen zweiten aufhebt und eine Tänzerin hält, die, nicht mehr ganz jung, sehr bedenklich nach den Altweiberfäden blickt, die in der Luft herumfliegen. Weiter hinten sehen wir dann noch eine jener Dame aus dem „Frühlingsmärchen" ähnliche Gestalt, die eben dem einen Herrn eine Herbstzeitlose schenkt, während ihr der andere, sie umfassende, lachend etwas in's Ohr flüstert. Es muß nicht ganz nach dem Geschmack einer prächtig stolzen Frau sein, die, vom Banket rechts herkommend, sich durch solches Kokettiren mit Zweien in ihren wohlerworbenen Rechten gekränkt zu finden scheint, da sie dem Spiel mit sehr befremdeten Blicken zusieht. Wie dem auch sei, das hat Max mit dem Bilde jedenfalls erreicht, uns auf's Angenehmste zu spannen und zu beschäftigen, um so mehr, als das prächtig gemalte Helldunkel die Scene in abendliche, süße Dämmerungen hüllt.

Ganz dem modernen Leben gehören eine Reihe tragischer Kompositionen an: so die Zwangsversteigerung, wo einer armen Malerswittwe all der Raritätenkram von alten Möbeln und Stoffen, den der Mann zusammengebracht, sammt seinen Studien und Skizzen verauktionirt wird, und ihr anscheinend nichts bleibt als ein Kind, das sich mit überaus wahrer Geberde an die starr und trostlos dastehende Mutter anklammert.

Noch ergreifender ist jene Scene, wo ein verlorenes Weib am Morgen früh nach durchschwärmter Nacht das Hinscheiden seiner Reize, das ihr wohl durch ihre verminderte Anziehungskraft klar geworden, auf dem Bette trostlos sitzend, betrauert.

Am bedeutendsten und packendsten von all diesen Bildern, die in jedem Detail den denkenden Künstler zeigen, ist unstreitig die ungefähr vor einem Jahr entstandene Kindesmörderin. Auch hier zeigt sich wiederum das große Talent des Künstlers, uns schon durch die bloße Vertheilung und Form der Licht- und Schatten oder Farbenmassen gleich beim ersten Blick die Stimmung zu erregen, die er hervorbringen will. Diesmal ist bereits Dämmerung herabgesunken und deckt das Ufer eines Flusses, an dessen Rand die Unglückliche, ein ärmlich gekleidetes Mädchen, kniet und ihr eben offenbar aus Noth und Verzweiflung gemordetes Kind noch einmal jammernd küßt, ehe sie es den Fluthen übergiebt. Vor ihr auf dem Boden liegen auf dem Gebetbuch ein Ring und welke Blumen, Liebespfänder ihres einstigen Verführes. Ueber ihr, den steilen Rain hinauf, wie rund um sie herum tiefes hoffnungsloses Dunkel, nur ein bleicher Schein oben an dem kleinen Stückchen Himmel. Der Jammer, mit dem die Mutter den im Wahnsinn gemordeten Säugling herzt, ist so edel und ergreifend ausgesprochen, das Ganze so durchaus künstlerisch, daß es höchst erschütternd, aber vollkommen rein wirkt, wir wohl das tiefste Mitleid, ja Entsetzen, aber keinen Abscheu empfinden. — Widerspräche die Tracht nicht, so könnte die Unglückliche recht gut ein Gretchen sein.

Auch dieses hat Max in verschiedenen Bildern behandelt, wie ihn denn Göthe's Meisterwerk mehr als irgend ein anderes Gedicht beschäftigt zu haben scheint. Zunächst sehen wir die Gartenscene, wo Gretchen, eine fast zu sinnlich üppige Gestalt, eben an Faust gelehnt, die Sternblume bricht; beide drehen dem Beschauer den Rücken zu und machen so recht das Heimliche des Moments doppelt fühlbar. Auch ist hier einmal Alles Licht und lauterer Sonnenschein, in dem nur Faust's Gestalt als ein dunkler Fleck sich zeigt. Vortrefflich ist ausgesprochen, wie schon aller Widerstand bei dem von seinem Arm umschlungenen Mädchen gebrochen ist.



So heiter dieses Bild, um so düsterer sind alle folgenden, zunächst Gretchen vor der **Mater dolorosa** in hereinbrechender Nacht, so daß das Hauptlicht von einer Lampe ausgeht, die vor dem Bilde brennt, und auf ihre krampfhaft gerungenen Hände fällt, das halb ohnmächtig zurücksinkende Köpfchen aber schon im Halbschatten bleibt. Die Charakteristik ist hier vortrefflich; wir sehen ein noch ganz kindliches Geschöpf, dem die Seelenangst das Herz zusammenschnürt, den Blick umflort. Die Dunkelheit der Scene, die alles mehr ahnen als sehen läßt, vermehrt noch das Beklemmende. Außerordentlich fein ist, wie man das Bild der Mater dolorosa an einer ganz leeren Mauer so hoch oben



Stillleben, von Gabriel Max.

angebracht sieht, daß man die Unerreichbarkeit der Angeflehten sofort fühlt, da man sie selber gar nicht mehr, sondern nur die Blumen vor der Nische und ein kleines geopfertes Herzchen dazwischen sieht, die kahle schwarze Mauer aber den Eindruck der Hülf- und Trostlosigkeit unendlich vermehrt. Dazu ist dann noch der Boden mit den abgefallenen Blättern der Blumen bedeckt. Das Ganze ist ein so ergreifendes Stimmungsbild, daß man es wohl zum Vollendetsten und Tiefsten zählen darf, was Max gemacht.

Wir finden Gretchen wieder in der erschütternden Kerkerscene, wie sie eben den zu ihren Füßen liegenden Faust endlich erkennt und in die Worte ausbricht: „Er ist's, er ist's! Wohin ist alle Qual? Wohin die Angst des Kerkers und der Ketten?" Weniger glücklich als das vorige in der großen Gestalt des Ganzen, ist doch auch hier das Schauerliche des nächtlichen Wiedersehens durch das düster flackernde Licht, das in dem Dunkel allein auf Gretchen herumzittert, ebenso vortrefflich ausgedrückt, wie ihr Irrsinn durch die krampfhaften Bewegungen der Hände und den starren, gläsernen Blick.

Das letzte der Faust-Bilder ist jenes „Walpurgisnacht-Gespenst", in dem Faust Gretchen zu erkennen glaubt: „Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen", und bei dem er ein rothes Schnürchen um den Hals bemerkt, „nicht breiter als ein Messerrücken". Das Unheimliche der in ein langes, weißes Sterbekleid gehüllten Erscheinung mit dem dämonischen, bösen Blick wird noch erhöht durch ein paar vertraut neben ihr herumflatternde Raben und das eigenthümliche Leuchten des Ganzen.

Diese dämonische Region hat Max nun noch in verschiedenen Bildern aufgesucht. So in dem „Ahasver an der Leiche eines Kindes", wo der Gegensatz der im vollen Licht vorne aufgebahrt liegenden kleinen Leiche mit ihrem ruhig und selig schlummernden Gesicht und der in tiefes Dunkel gehüllten, gespenstischen Gestalt des alten, verwitterten und zerfetzten Juden, wie er mit wirrem Haar und zottigem Bart, über einen Stuhl gelehnt, die so früh zur Ruhe gelangte Kleine voll Neid betrachtet hat und jetzt finster grollend über sein eigenes Geschick nachsinnt, einen hochpoetischen Eindruck voller Großartigkeit macht.

Dahin gehört denn auch noch die Skizze des zwischen den Zweigen eines Baumes erhängten Judas, den die Raben gierig umflattern, um zu sehen, ob er schon todt sei. Hier flackert das Licht auf und um den Kopf herum, alle Linien des Geästes durchschneiden so wild das Bild, daß man das Pfeifen des Sturmes zu hören meint, der diese wüste Frucht vom Zweige geschüttelt, an dem sie aufgeknüpft war, aber in den Zweigen hängen blieb, als der Strick zerriß.

Weniger gelungen ist eines der neuesten Bilder des Künstlers, eine auch in diese Kategorie gehörende Venus mit Tannhäuser, bei der Max auch offenbar jener mittelalterlichen Auffassung der Göttin der Liebe als einer „Teufelinne" gefolgt ist, worin er ohne Zweifel sehr Recht hatte. Wie schön gemalt auch der nackte Leib der Göttin ist, so möchte doch die sehr gewagte Stellung, die er ihm gegeben, kaum zu rechtfertigen sein. Am wenigsten aber, daß er ihr Gesicht nicht reizend genug gebildet, sondern ihr mehr das über die Verschmähung erzürnte Aussehen einer schnippischen Kammerjungfer verliehen hat. Daß Tannhäuser die Odyssee las, während sie an ihm hing, und jetzt gelangweilt auf's Meer hinaus einem Schiff nachblickt, scheint allerdings ungalant genug. Es ist fast das einzige Mal, daß wir Max in eine Art Konkurrenz mit Makart treten, sich seiner Mittel zur Erzeugung malerischer Kontraste bedienen sehen, und man wird auch hier den großen Meister keinen Augenblick verkennen trotz des weniger Gelungenen. Er hat diesen Tannhäuser-Stoff schon einmal in einem seiner frühesten Bilder behandelt, wo er uns die Elisabeth in prächtig komponirter Landschaft betend vorführt, man weiß nicht recht, um ihn wieder zu sehen oder los zu werden. Nach seiner näheren Bekanntschaft auf dem vorigen Bilde, wo er wie ein recht verlebter Herr aussieht, möchten wir uns fast für die letztere Alternative entscheiden. Die Figur hat in diesem frühen Bilde noch etwas Gebundenes, altdeutsch Steifes, was seltsam gegen die herrlich freie Baumlandschaft absticht. Daß zwischen dem buchenbesetzten Hügel, auf dem die altdeutsch engbrüstige Elisabeth etwas weinerlich betend vor einem Bildstock auf den Knieen liegt, und dem in der Ferne an einem zweiten Hügel sich aufbauenden Eisenach ein weißer Nebelstreif durch's Thal zieht, wirkt besonders poetisch.

Wir sind damit gerade in's alte romantische Land hineingelangt und können jetzt wohl auch über den Rhein ziehen, um bei der Wirthin Töchterlein einzukehren, das unser Künstler auch in einem rührenden Bilde gefeiert. Es dämmert schon, die Mond-



sichel steigt über dem Westerwald auf und spiegelt sich in den ruhig dahinziehenden Fluthen, da die Burschen an die still und friedlich daliegende Gestalt hintraten, wo denn der Eine sich bereits von ihr abgewandt, während der Zweite sie noch wehmüthig betrachtet und der Dritte sich über sie hingeworfen hat und ihre Hand krampfhaft gefaßt hält. Wiederum hat es der Künstler vortrefflich verstanden, die Ruhe des Todes durch die leidenschaftliche Bewegung der Lebenden doppelt ergreifend zu machen, und dabei zugleich eine Größe der Form, einen Ernst und eine eigenthümlich stilvolle Gewalt der Farbe zu erreichen, die seinen früheren Bildern allerdings noch nicht in dem Grade eigen ist.

Selbst nicht der Chamisso'schen Löwenbraut, die doch kurz vorherging. Dafür sehen wir auch hier wieder, wie tief der Maler alle seine Stoffe durchdenkt, keinen Strich macht, der nicht auch dem Bilde einen neuen Zug hinzufügte. Wir finden die Braut bei vollem Licht und glänzendem Hochzeitsanzug in der Tracht des Empire auf dem Gesicht, den Kopf nach vorn, im Käfig liegen; die Finger hat sie im Todeskampfe tief in den Sand gegraben, des Brautkranzes Blumen sind zerstreut, ihre Rosen liegen zerrissen herum. In der Lichtmasse bildet ihr schwarzes Haar den einzigen unheimlich dunkeln Fleck. Hinter ihr ist der Löwe in finsterer Majestät hingelagert, die Tatzen auf sie gelegt und den Kopf drohend hinübergewendet, wo wir durch das Gitter den Bräutigam mit der Flinte, leider zu spät, kommen sehen, um sie zu retten. Doch nicht zu spät, um sie zu rächen an dem gefangenen König der Wildniß, der mit verhaltener Wuth beim Anblick dieses Nebenbuhlers den Boden mit dem Schweife peitscht und ihn mit seinen Blicken durchbohrt. Auch hier ist wiederum die Massenvertheilung überaus interessant, indem das fast doppelt so breite wie hohe Bild uns dadurch die Enge des Käfigs erst recht fühlbar macht und diagonal in zwei Hälften sich theilt, deren eine helle die Braut, die obere dunkle den Löwen enthält, der hinter ihr grell und plötzlich wie aus der Nacht hervortaucht. Die Meisterschaft, mit der das Alles bewältigt ist, läßt kaum irgend etwas zu wünschen übrig, obwohl dieß Bild in seiner realistisch genauen Darstellung bei aller geschickten Vermeidung des eigentlich Gräßlichen, da das Unheil ja schon geschehen, doch zu schauerlich ist, als daß es so sehr befriedigen könnte, wie viele andere durch den ruhigen Schönheitszauber. So z. B. die Julia Capulet, die wir ebenfalls auf dem Lager hingegossen sehen, wenn auch nur scheintodt, während von hinten der Hochzeitszug naht. Allerdings wirkt das Bild mehr lieblich als tragisch, vielleicht weil der Maler hier, wie bei der Löwenbraut, farbiger vorging als man bei ihm gewöhnt ist, der sonst die Farbe mit der äußersten Oekonomie braucht, die Lokaltöne, wo er kann, in's Helldunkel auflöst. Von allen unseren Koloristen hat keiner so wie Max den Tizian'schen Satz: „le macchie sono l'anima del color" voll und ganz verstanden, wenn auch nach seiner Art sich zurecht gelegt. Stellt auch er sich in jedem Bild ein anderes koloristisches, nicht nur ethisches Problem, so überrascht er daher auch immer wieder durch neue Wendungen, wenn auch ohne jemals seine scharf ausgeprägte Persönlichkeit zu verläugnen. So im schönsten dieser romantischen Bilder, dem erst voriges Jahr vollendeten und der herrlichen heiligen Justina des Moretto in der Komposition nachgebildeten Kniestück, wo wir nach einem Heine'schen Gedicht die gestorbene Geliebte dem Dichter erscheinen und ihm einen Cypressenzweig darreichen sehen.

Man kann den Unterschied zwischen klassischer und romantischer Auffassung nicht schärfer ausgeprägt finden als es hier geschieht. Während Moretto seine Heilige inmitten

reicher Landschaft im vollsten Sonnenschein, selber reich geschmückt, großartig erhaben, wie eine Königin vor den anbetenden Donator hinstellt, der selbst ein stattlicher, in Fülle der Kraft und Gesundheit blühender Mann, doch vor ihrer Hoheit in die Knie zu sinken alle Ursache hat, so thut das hier der schon viel bleicher und nervöser ausgefallene, mehr interessante als imponirende Dichter mit noch mehr Recht. Es ist Nacht, dunkle Baumgruppen zeichnen ihre feierlichen Silhouetten in den Abendhimmel und vereinigen ihre Massen mit den schwarzen Gewändern der verhüllten, traumhaft aus dem Dunkel emporgestiegenen, wunderbar anziehenden Frauengestalt, in deren Locken ein, man weiß nicht, ob aus Lorbeer oder Cypressen geflochtener, Kranz den einzigen Schmuck bildet. Hat der Künstler auch nirgends jene Erhabenheit erreicht, die Moretto's Meisterwerk so unwiderstehlich anziehend macht, so hat er doch überall mit ungewöhnlichem Glück nach großer, einfacher Form gestrebt, und sie auch erreicht, obwohl seine Figuren entsprechend seiner eigenen Gestalt etwas Kurzes, Gedrungenes haben. Ist es doch allgemein bekannt, daß man immer etwas von der eigenen Persönlichkeit in die Bilder überträgt. Dafür aber zeigt diese Frau eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks in dem schönen bleichen Gesicht, die sie jedenfalls nicht weniger seelenvoll erscheinen lassen, als jene klassische Italienerin, die zu vornehm ist, um Sterbliche anders als mit Herablassung zu behandeln, während diese dem einmal Geliebten ihre Zärtlichkeit so treu erhält, daß sie selbst den Tod besiegt, das Grab überdauert. Es ist eine wahre Personifikation der Sehnsucht und Liebe von einem stimmungsvollen Zauber, der dem Werk einen unvergänglichen Werth sichert, wie es zu den letzten und reinsten Schöpfungen des Künstlers zählt. Zu ihnen gehört auch die neueste derselben: „Der Geistergruß". Eine weder junge noch eigentlich schöne, aber überaus seelenvoll aussehende Frau in tiefer Trauer, deren geröthete Augen von unzähligen durchweinten Nächten erzählen, hat eben im dämmernden Gemach am Klavier gesessen und die Beethovensche Frühlings-Sonate gespielt, als eine Geisterhand leise ihre Schulter berührt. Sie versteht den Ruf und macht sich mit gefalteten Händen bereit, ihm zu folgen. Das ist nun mit hoher Meisterschaft wiedergegeben, die sich vielleicht am meisten darin ausspricht, daß Max die Frau nicht als schön dargestellt hat, obwohl das ohne Zweifel dankbarer gewesen wäre, man sich dann aber auch denken könnte, daß sie ja noch Ersatz finden werde, während jetzt jede solche Hoffnung ausgeschlossen erscheint. Dabei ist der Ausdruck des Gesichts von einer Tiefe und die Hände sind mit einer Schönheit gemalt, die dicht an die Klassicität hinstreift.

Wir haben hier noch eine gute Zahl der weniger bedeutenden Arbeiten weglassen müssen; dennoch wird man erstaunen über eine solche Produktivität, wie sie sich in kurze zwölf Jahre zusammendrängt und doch jedes der meist lebensgroß ausgeführten Werke mit einer Sorgfalt, einem Studium durchbildete, die wenigstens in Deutschland leider immer noch zu den Ausnahmen gehören. — Ja man kann sagen, daß diese Max'schen Kunstwerke so ziemlich die gewissenhaftesten sind, die gegenwärtig bei uns gemacht werden, ohne daß sie jemals das Geringste von jener widerwärtigen Modellmalerei zeigten, die so viele französische und belgische Bilder, wie die ihrer Nachahmer in Deutschland, ungenießbar macht. Dabei ist nicht die Spur von Manier oder Chic bei Max zu bemerken; sein Vortrag, obwohl ungewöhnlich sicher, tritt doch nie prätentiös hervor, sondern sucht sich zu verbergen, wie die Persönlichkeit selber, die nirgends sich auffallend und am allerwenigsten kokett geltend macht. Das moderne romantische Element der koloristischen

Stimmung hat, seiner hohen musikalischen Begabung entsprechend, vielleicht kein Künstler der Gegenwart zu solcher Vollendung ausgebildet. Allerdings bleibt sie mit der Form und dem Gegenstand immer in vollster Harmonie, Max bringt nie durch ihren Gegensatz zu beiden jene Poesie des Kontrastes hervor, die bei einem Rembrandt oder Brouwer oft so höchst pikant wirkt, aber nicht minder häufig auch die Rohheit, ja Brutalität der Komposition durch ihren mysteriösen Zauber zudecken muß.

Dadurch unterscheidet sich Max endlich gründlich von seinen Vorgängern, daß ihm die Schönheit wieder Zweck, nicht blos Mittel ist. Aber nicht nur die Formenschönheit, sondern auch die der Empfindung; seine Kunst ist darin ganz deutsch, daß sie ihre Wurzel durchaus im Gemüth, in seiner ewigen Sehnsucht nach dem Göttlichen hat. Wenn er das Letztere zufolge seiner modernen Bildung im Menschlichen sucht, so sucht er doch nicht nur, er findet auch. — Daß er aber in richtiger Erkenntniß seiner mehr intensiven als gestaltenreichen Begabung sich meist auf die Darstellung von Einzelfiguren oder Gruppen beschränkt, diese aber zur höchsten artistischen Vollendung zu bringen, mit dem stärksten Lebensgefühl zu durchdringen, durch allen Zauber der Schönheit zu adeln strebt, dadurch gerade hat er eine große Lücke in der modern deutschen Kunst ausgefüllt, die von allem Anfang an viel zu sehr geneigt war, sich mit der bloßen Andeutung zu begnügen und auf jede Art von Vollendung zu verzichten. Hier hat Max sich größere Verdienste erworben, mehr gethan, als seine meisten Zeit- und Schulgenossen; ähnlich wie bei den Alten, kann man sich bei seinen Werken auch an dem freuen, was er wirklich geleistet, nicht nur an dem, was er gewollt hat. Im Gegentheil geben sie uns fast immer die angenehme Empfindung, daß seine Kraft dem, was er anstrebte, vollkommen gewachsen war, so daß man am Einzelnen ebenso viel Vergnügen finden kann wie am Ganzen, ohne daß der geistige Gehalt des letzteren jemals so dürftig wäre, daß die bloße Mache ihn überwöge. Sollen wir hier noch auf's Einzelne eingehen, so können wir gleich sagen, daß er Helldunkel wie Fleisch besser malt als die meisten, daß seine Modellirung und Zeichnung von ungewöhnlicher Feinheit sind, besonders bei den Händen. Uebrigens wendet er zur Erreichung dieser Resultate sehr verschiedene Mittel an, und seine Technik wechselt beständig, obwohl er mit Vorliebe die Schatten dünn und nur die Lichter pastos malt. Bald verzichtet er ganz auf Lasuren, um sich die Einheit und Keuschheit des Tons zu erhalten, bald gebraucht er sie mit dem feinsten Raffinement. Im Ganzen zeigt er eher eine Vorliebe für kühle als für glühende Färbung, sie gelingt ihm auch besser, und er ist am eigenthümlichsten in der Verbindung des Helldunkels mit kühlen Lichtern. In sich abgeschlossen und „apart", wie seine Werke es sind, ist auch sein Charakter; menschenscheu, aber dafür leidenschaftlicher Natur- und Musikfreund, lebt er sowohl in der Stadt als auch in seiner schönen Villa am Starnbergersee nur seiner Familie, eine einsame, fein besaitete, tiefe Natur.



Die Handschrift von Dürer's niederländischem Tagebuch.



ürer's Aufzeichnungen von seiner 1520—1521 unternommenen Reise in die Niederlande gehören unzweifelhaft zu den wichtigsten gleichzeitigen Quellen der modernen Kunstgeschichte. Wie manche Punkte im Leben des Meisters hat dieß Tagebuch seit seinem ersten Bekanntwerden (1779) aufgeklärt, wie manche Bereicherung unseres Wissens über niederländische, deutsche, italienische Kunst uns gebracht! Es ist unschätzbar für Bestimmung vieler Handzeichnungen Dürer's, noch mehr aber für den Charakter des Meisters und einige seiner Eigenthümlichkeiten, z. B. seinen Eifer in Sammlung merkwürdiger Naturprodukte, bis zu schönen Hirschgeweihen hinauf, und hinunter bis zu Kokosnüssen. Ueberall erkennen wir, daß er in Geldsachen kein Geschäftsmann gewesen ist. Seine Theilnahme für die Reformation lernen wir hauptsächlich aus der Klage über Luther's Verschwinden kennen, als dieser auf die Wartburg gesetzt war. Auch Thatsachen aus seinem Leben treten jetzt erst in's rechte Licht, vor Allem, daß er nicht heimlich nach Antwerpen ging, um ein Jahr Ruhe vor seiner Frau zu haben, wie noch Sandrart fabelt. da er im Gegentheil seine Agnes und sogar eine Magd für sie ganz stattlich mitnahm und sie seine Ehren und Triumphe theilen ließ.

Es giebt von diesem Werk drei deutsche Drucke. Zuerst gab von Murr in seinem Journal für Kunstgeschichte, Band VII, auf das Jahr 1779, S. 55—98 einen Auszug. Hier ist die Handschrift stark abgekürzt, besonders manches dem Herausgeber Unverständliche ganz willkürlich gestrichen. Zumal gegen den Schluß hin, nach der Klage über Luther, bis zur Rückkehr nach Köln, wird Alles nur noch dürftiger Auszug. Die Sprache ist in modernes Deutsch umgemodelt. Auf dem Titelblatt steht: E Bibliotheca Ebneriana.

Eine zweite Ausgabe wollte der wackere Dürerforscher Joseph Heller in Bamberg machen, und verspricht dieselbe für die dritte Abtheilung seines Dürerwerkes (II. 1, Seite 17, Note). Er kannte also 1827 eine Handschrift des Werkes, und sie stand ihm zur Verfügung.

Statt dessen brachte im folgenden Jahre 1828 Dr. Friedrich Campe in den „Reliquien von Albrecht Dürer, seinen Verehrern geweiht" (Seite 71—145) einen vollständigen Abdruck. Er war Buchdrucker und Verleger in Nürnberg und Magistratsrath. Als solchem war ihm das Commissorium der Stadtbibliothek und der städtischen Kunstwerke übertragen. Aus welcher Handschrift er druckte, sagt er nicht; da aber laut Vorrede „Herr Heller mit seltener Liberalität von seinen noch ungedruckten Collectaneen freundlich mittheilte, was er sich erbat", so liegt die Vermuthung nahe, daß er jenes in Heller's Händen befindliche Manuscript für seine Ausgabe benutzt hat. Campe's Abdruck hält sich in Sprache und Orthographie ziemlich genau an den Text, ohne ihn zu modernisiren.

Als nun an Prof. Thausing die Aufgabe herantrat, dieses Werk als III. Band der verdienstlichen Eitelberger'schen „Quellenschriften für Kunstgeschichte" neu herauszugeben, mußte er sich fragen, nach welchen Grundsätzen er verfahren sollte. Erstlich galt es, dem Texte gründlich erklärende Noten beizugeben. Nothwendig war die Feststellung der Reiseroute, die Identificirung der bei Campe oft wunderlich orthographirten Ortsnamen mit Städten und Dörfern, die heute noch existiren, die nähere Bezeichnung der Personen, mit denen Dürer nach seinen Angaben in Verbindung gekommen war, deren Bildnisse er zum großen Theil selbst gemalt oder in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte. Was von den Kunstwerken, die das Tagebuch erwähnt, noch übrig ist, war nachzuweisen. Endlich mußten die veralteten oder schwierigen Ausdrücke erklärt werden. Wie gewissenhaft und glücklich Thausing in dieser Arbeit gewesen, mit wie musterhaftem Fleiß er auch seine Vorgänger Locher, Verachter, Pinchart,

Narrey benutzt hat, davon liefert sein 1872 erschienenes Werk den vollgültigen Beweis.[1]) Nun mußte aber der Herausgeber auch über die Sprache sich entscheiden. Einen handschriftlichen Text hatte er nicht, nur einen Druck, dessen Lesarten zuweilen offenbar falsch und noch häufiger unsicher waren. Seine Aufgabe war nicht die des Philologen, sondern des Kunsthistorikers, als Quelle für Kunstgeschichte sollte das Tagebuch dienen. Thausing that das unter Umständen Vernünftige: er übersetzte den Campe'schen Text in's Neuhochdeutsche. „Im Allgemeinen", sagt er in der Vorrede, „dient es vielleicht mit zur richtigen Würdigung der Schriften Dürer's, sie einmal des altfränkischen Gewandes entkleidet zu sehen, auf dessen kindlich putzigen Zuschnitt man oft zu viel Gewicht gelegt hat."

Thausing hat also gar keinen Codex vor sich gehabt. Aus welchen Handschriften aber haben 1779 von Murr, und 1828 Campe ihre Drucke hergestellt?

Der von Murr'sche Text stammt, wir sahen es oben, e bibliotheca Ebneriana. Die Ebner waren eine alte Nürnberger Familie, die schon 1521 einen ihres Geschlechtes, den Hans Ebner, mit der Krönungsdeputation der Stadt nach Aachen schickte (Thausing, Note zu Seite 99). Neben einem Museum, das noch zu Anfang unseres Jahrhunderts drei Kopien nach Dürer enthielt, besaßen sie eine schöne Bibliothek. Jenes wurde 1815 nach Wien verkauft, diese gegen den Willen des Stifters von den Anverwandten versteigert (Heller, Dürer II. 1, S. 226). Dort hat also 1779 die Abschrift des Tagebuchs sich befunden, aus welcher von Murr seine unvollständige Uebertragung in's Neudeutsche gemacht hat.

Diese Abschrift läßt sich nun in der Hand eines neuen Besitzers weiter verfolgen. Sie gelangte an den preußischen Hauptmann Hans Albrecht von Derschau, den Herausgeber des bekannten Abdruckwerks alter Holzschnitte, und kam mit dessen Kunstsammlungen zu Nürnberg 1825 durch den Auktionator Schmidmer zur Versteigerung. Thausing giebt aus dem Auktionskatalog folgende Beschreibung (Dürer's Briefe 2c., Vorrede, S. XIII): „Nr. 34 b. a. 1520 am Pfingsttage nach Chiliani hab ich Albrecht Dürer 2c. (Reise-Journal des Künstlers nach den Niederlanden, 61 Seiten). b. Kurze Erzählung des hochberühmten A. D. Herkommen 2c. 6 Seiten. Beide vorstehende Handschriften sind Kopien, welche der Maler Joh. Hauer von den Originalen genommen. Die erstere wurde von Murr zum Abdruck in sein Kunstjournal T. VII, die letztere von Sandrart in seiner Kunstakademie benützt; sie befanden sich vormals in dem Ebner'schen Museum in Nürnberg." Beigebunden waren ferner c. eine defecte „Unterweisung der Messung" und d. eine wohlerhaltene Befestigungskunst von Dürer.

Diese Handschrift ist seit der Auktion Derschau verschollen, und da Dürer's Originalschrift längst verloren, so fehlte uns jedes Manuscript des Tagebuchs. Ich freue mich aber, sie heute den Freunden der Kunst als wieder aufgefunden vorführen zu können.

Als ich in diesem Frühjahr auf der königl. Bibliothek zu Bamberg bei Heller's reichhaltigem Dürerwerk auch die mehr als zweifelhaften Handzeichnungen durchsah, welche dort Dürer's Namen tragen, wünschte ich die von späterer Hand zugesetzten Bezeichnungen der Personen mit denen des Tagebuchs zu vergleichen. Ich bat mir also Campe's „Reliquien von Dürer" aus. Auffallender Weise fehlt das Büchelchen auf der Bibliothek, in welche doch Heller's ganzer Nachlaß von Büchern und Kunstblättern übergegangen ist. Statt dessen brachte mir

---

1) Eine Note unterm Text mag mir gestattet sein, um ein paar Mißverständnisse in den Anmerkungen Thausing's anzugeben. Das „schon loth" bei Campe (S. 106) darf man nicht in Camelot umdeuten, weil ein Stück festes Wollenzeug, nur eine Unze schwer, Niemand kauft. Niederländisch „schoon lood", ist es entweder feines Bleiweiß oder eine feine Löthmasse. Sodann sind die „proportionirten Säulen" in Aachen, die Karl d. Gr. aus Rom dorthin geführt habe (Thausing, Note zu S. 97), nichts als die berühmten monolithen Spoliensäulen aus Ravenna, welche heute wieder die Empore des Octogons im Münster schmücken. (Seinen Irrthum hat übrigens Thausing bereits selbst in seiner neuen Arbeit über Dürer korrigirt.) Der „grüne Porphyr", den Dürer erwähnt, stimmt ebenfalls; von diesem außerordentlich seltenen und kostbaren Gestein sind zwei kleinere Säulenschäfte, welche gleichwohl die größten in der Welt vorhandenen Monolithen dieses Materials sein sollen, erst jüngst bei dem neuen Ciborium-Altar des Münsters zum Tragen der Decke verwendet worden. (Ueber den fabelhaften Namen der Italienerin, Jungfrau Suten, welche Thausing in „Zotta" umtauft, bringe ich später im Text eine Conjectur.)

der Bibliothekar Herr Dr. Leitschuh einen in braunes Leder gebundenen Folioband, der eben auf seinem Arbeitstische lag, weil er ihn zu dem Texte benutzte, den er zu den Hirschfeld'schen Photographien nach jenen angeblich Dürer'schen Handzeichnungen ausarbeitet. Die Heller'schen Sammlungen waren vor Dr. Leitschuh's Amtsantritt nur oberflächlich geordnet, die Bücher ohne alles System einfach nach einander eingereiht, eine Unmasse von Büchern und Handschriften gar nicht verzeichnet.[1]) Dieß war speciell mit dem in Rede stehenden Manuscript der Fall, welches unter die Druckschriften als ein Werk von verschiedenem Inhalt eingereiht war. Dr. Leitschuh hatte es aufgefunden und mit anderen Manuscripten in sein Sanctum gebracht, um sie nachzutragen, zu beschreiben und zu verzeichnen. So kam es, daß die Schrift in weniger als fünf Minuten mir zum Gebrauch in die Hände gegeben werden konnte. Ich erkannte augenblicklich das verschollene Manuscript wieder, denn der Band enthält genau dieselben vier Werke, welche der Schmidmer'sche Katalog der Derschau'schen Auktion anführt: das Tagebuch, das 6 Seiten lange Memoire über Dürer's Leben, die gedruckte Proportionslehre von Dürer, wo auch richtig statt eines fehlenden Bogens die Ersatzblätter von weißem Papier eingesetzt sind, und ein vollständiges und wohlerhaltenes Exemplar der ebenfalls gedruckten Befestigungskunst.

Vollständig erwiesen wird aber die Identität der Bamberger Handschrift mit der Derschau'schen durch eine Notiz auf dem Titel des Reisetagebuches in Bamberg, welche wörtlich (Orthographie beibehalten) lautet wie folgt:

> „Dürer's Original Handschrift Seiner Reise nach den Niederlanden war ehmals aus dem Nachlaß des W. Pirckheimer nebst dessen Bibliothek im Besitz der Familie von Imhoff. Nach welchem gegenwärtige Copie von Maler Joh. Hauer 1620 genomen ist."

Hierauf von anderer Hand:

> „Diese Abschrift gelangte in der Folge in das Ebnersche Museum zu Nürnberg; aus welchem sie der gegenwärtige Besitzer erkaufte.
>
> „Da das Original bereits 1779 ohnerachtet aller angewanten Mühe v. Murr nicht mehr auftreiben konte so hat er nach dieser Copie einen Auszug im VII. seines Kunst Journals abdrucken lassen. Die Correcturen mit neuerer Schrift sind ansichtlich von seiner Hand."

Diese zweite Notiz scheint also von Derschau's Hand eingetragen, und da Heller 1827 sich im Besitz einer Abschrift befand, die er selbst wollte drucken lassen, so kann gegenüber diesen Thatsachen wohl kein Zweifel mehr Platz greifen, sondern wir werden mit voller Sicherheit behaupten können: derselbe Sammelband, den von Murr 1779 benutzte, und der aus der Ebner'schen Bibliothek an Herrn von Derschau überging, befindet sich unter dem Heller'schen Vermächtniß, wie dasselbe mit Münzen, Handschriften und Büchern, Dürerwerk, Handzeichnungen und Kunstblättern gegenwärtig der königl. Bibliothek in Bamberg, ihrer Münzsammlung und ihrem Kupferstich-Kabinet einverleibt ist.[2])

Mit diesen Schätzen sind an die Bibliothek auch die eigenhändigen Aufzeichnungen und Collectaneen Heller's gekommen, unter welchen umfangreiche Notizen zur Kunstgeschichte sich

1) Dr. Leitschuh in seinem kurzen „Führer durch die Kön. Bibl. zu Bamberg", S. 10, deutet bescheiden diese Zustände vor seiner alles neubelebenden Amtsführung an. Die Dinge standen in der That noch viel übler.

2) A. von Eye, Verfasser des bedeutenden Buchs über Dürer, dem wir auch den ersten korrekten Abdruck der Briefe desselben an Pirckheimer verdanken (Jahrbb. f. Kunstwiss. II, S. 201 u. folg.), theilte zwar an Prof. Thausing mit, daß das Derschau'sche Exemplar in den Besitz eines Freiherrn Groß von Trockau übergegangen sei (Thausing, Dürer's Briefe, Vorrede S. XIV), und in einem Brief an Dr. Leitschuh vom 26. Juli 1879 berichtet er, daß er diese Abschrift Hauer's im Besitz Heideloff's gesehen habe, nach dessen Tode sie an den Freiherrn Groß übergegangen sei. Damals aber sei Heller († 1849) bereits todt gewesen. Mit der höchsten und verdientesten Achtung vor Herrn von Eye scheint mir nach der oben beigebrachten Evidenz dennoch, daß hier entweder ein Irrthum obwaltet, oder aber es giebt noch eine zweite Hauer'sche Abschrift (eben die Heideloff'sche), und dann haben wir Hoffnung, daß noch ein zweiter Text des Tagebuches wieder aufgefunden werde.



befinden.[1]) Dieser Nachlaß kann von Bedeutung sein. Vielleicht findet sich darunter der I. und der III. Band von Heller's Werk über Dürer, denn diese Bände müssen fertig gewesen sein, als er den II. erscheinen ließ, da dieser II. Band zahlreiche Hinweisungen auf den I. und III., mit genauer Angabe der Paragraphen, enthält. Außerdem bringt ja der II. Band über Dürer's Werke manche Nachweisungen, welche die seitdem erschienenen Bücher von Eye's und Thausing's nicht wiederholen. So kennt Heller z. B. die Quelle der räthselhaften, aber bei Dürer und den Kleinmeistern so beliebten Legende von der „Buße des heil. Chrysostomus", welche ich schon vor Jahren umsonst in den Acta Sanctorum gesucht habe. Manche solcher Notizen des fleißigen Sammlers auch über seine Kupferstichsammlung versprechen noch Ausbeute. Möglich, daß nun hier eine Eintragung sich findet, die uns erklärt, wie Heller zwischen 1825 und 1827 in den Besitz des Sammelbandes mit dem Reisetagebuch gekommen ist. Bis das etwa gelingt, mag folgende Vermuthung gelten.

Bekannt und schon viel besprochen sind die angeblich Dürer'schen Porträts der Heller'schen Sammlung in Kohlezeichnung, welche Dürer während der niederländischen Reise gemacht haben soll. Ueber diese berichtet Heller selbst (II, S. 18 und 21), daß sie aus einer Nürnberger Patrizierfamilie herstammen, für welche Dürer selbst noch gearbeitet habe. Sie seien dann vergessen worden, und selbst die letzten Nachkommen hätten nicht mehr von ihnen gewußt. „Diese Familie erlosch am Ende des vorigen, oder im Anfange dieses Jahrhunderts. Die Sachen wanderten in andere Hände, und endlich diese zwei Bücher zu einem, welcher sie nach Verdienst zu schätzen wußte. Auch wurde dadurch dem Kunstpublikum der Weg geöffnet, diesen großen Genuß mit ihm zu theilen: denn in unserm Jahrhundert werden wenige das für die Künste gethan haben, was dieser öfters mit Aufopferung seiner selbst leistete. Aus dessen Händen bekamen wir zum Theil die nachfolgenden Zeichnungen." Im Anfang des 17. Jahrhunderts habe aber Jemand, wahrscheinlich ein Familienglied des Besitzers, einen Theil dieser Zeichnungen ausgeschnitten und neu auf weißes Papier gezogen. Da seien die Namensbezeichnungen von Dürer's Hand verloren gegangen, der Abschreiber aber habe die Benennungen auf das neue Papier kopirt. Es sind dieses eben die bestrittenen Zeichnungen, die nach Bamberg, Berlin und Weimar zerstreut worden sind. Hier ist nun merkwürdig, daß die jetzt den betreffenden Bildnissen beigesetzten Namen aus dem Dürer'schen Tagebuch genommen und wörtlich und orthographisch genau so gesetzt sind, wie in der Hauer'schen Abschrift. Darunter auch solche Namen, die bei Hauer offenbar verschrieben sind, z. B. der ganz verrückte Name „Jungfrau Suten", eine Accusativform, wofür Dürer doch sicher als Beischrift zu einer Zeichnung den Nominativ gesetzt hätte. Im Tagebuch (Campe, S. 84: „Mehr hab ich conterfet des Tomasin's Tochter Jungfrau Suten genannt") setzte er dagegen ganz richtig den Accusativ; er hat aber sicher Juten, den Accusativ von Jutta, d. h. Johanna, geschrieben, und Hauer den ersten Buchstaben falsch gelesen. In dem bekannten Mühlhauser Fastnachtspiel von 1480 nennt der Verfasser, der Meßpfaff Theodor Schernbergk, die Päpstin Johanna mit dem Namen „Frau Jutte".

Der Mensch also, welcher die Verstümmelung jener Zeichnungen verbrach, hatte diese Hauer'sche Abschrift vor sich, und da diese sich im Ebner'schen Museum befand, wird auch die Patrizierfamilie, welche die Bildnisse besaß, keine andere sein als die Ebner'sche. Diese ist auch wirklich im Jahr 1810 erloschen. Hiernach tritt aber jene ganze Ausschneiderei in ein anderes Licht. Der Besitzer fand in dem Manuscript Namen, welche er brauchen konnte, um seine Porträts auf Dürer zu taufen und werthvoller zu machen; er mußte aber die wirklichen Namen tilgen und schnitt die ganzen Köpfe aus dem alten Papier heraus. Jener andere Kunstliebhaber aber, den Heller so sehr rühmt, war wohl sicher Derschau, der also jene Porträts mit dem sie so schön beglaubigenden Tagebuch von den Seitenverwandten der Ebner wird erworben haben, und so ist es wahrscheinlich, daß „aus dessen Händen" sammt den Zeichnungen auch das Manuscript an Heller überging.[2])

1) Leitschuh, Führer durch die Kön. Bibl. zu Bamberg, S. 83.

2) Nach Dr. Leitschuh's Text zu den Hirschfeld'schen Photographien der Bamberger Kohlezeichnungen wären die letzteren, ehe Derschau sie erhielt, im Besitz des Architekten Freiherrn von Haller gewesen.



Johann Hauer, der 1620 diese Abschrift des Tagebuchs und des Lebenslaufes machte, ist uns auch noch aus einer anderen Nachricht bekannt. Nach von Murr war er Maler und Kunsthändler in Nürnberg, starb 1660 und verfaßte unter dem Titel: „Urtheil und Meinung über etliche Albrecht Dürersche Stücken" ein Verzeichniß von Kupferstichen, welche unächt, und von Oelgemälden, welche ächt seien. Dieses Verzeichniß hat von Murr im XIV. Band seines Journals (S. 99—102) abdrucken lassen, und Heller, welcher auch davon eine Handschrift besaß, glaubt, Hauer habe alle diese Sachen zusammengetragen, um ein Leben Dürer's herauszugeben (Einleitung zum II. Band, S. 2).

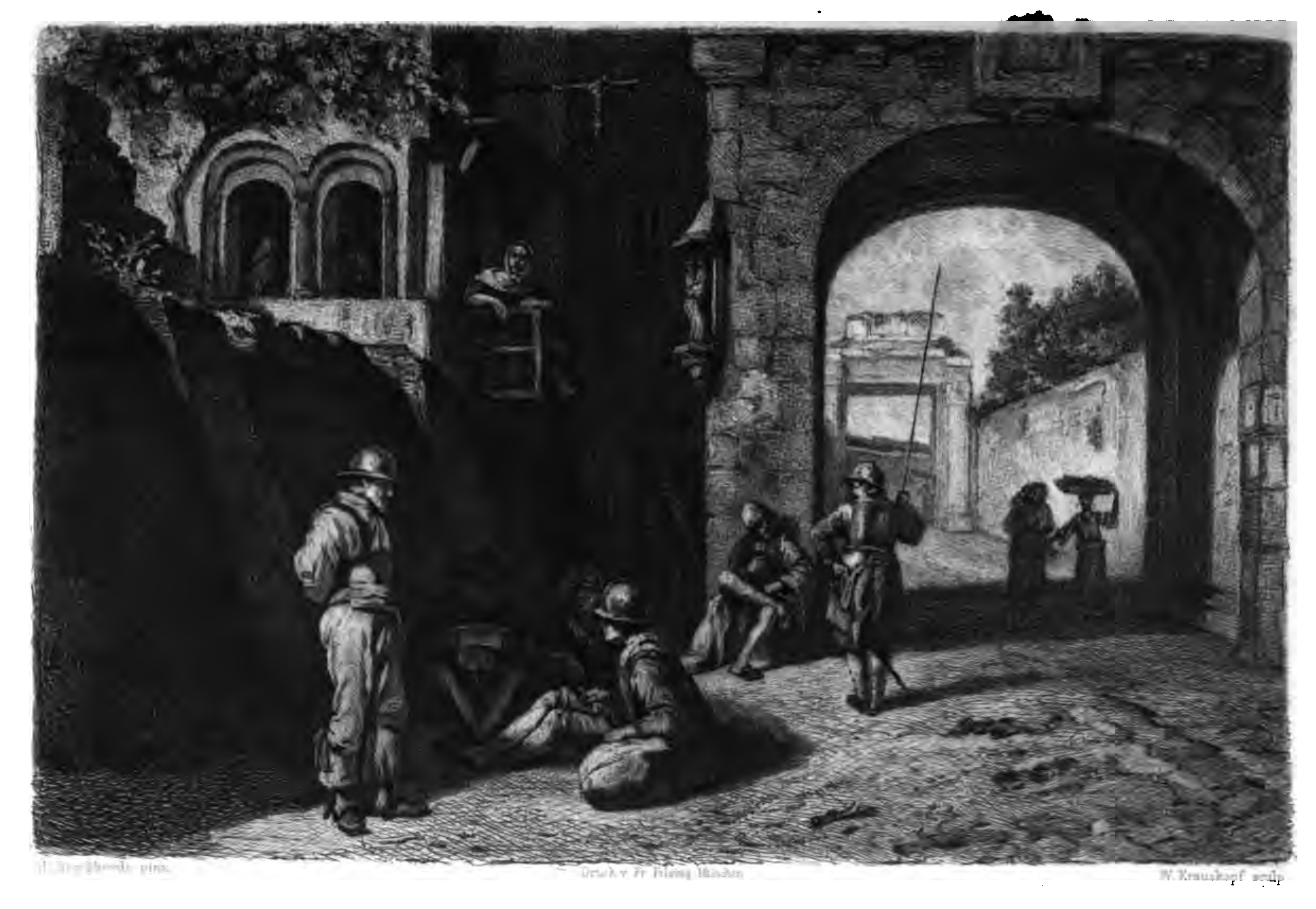
Nun aber läßt sich endlich mit Sicherheit beweisen, daß auch Campe in den „Reliquien" das Dürer'sche Tagebuch nach der Bamberger Abschrift hat drucken lassen. Bei einigen der Briefe sagt er ausdrücklich, daß sie in Dürer's eigener Handschrift ihm vorliegen, er giebt Facsimiles aus ihnen, und diese Autographen sind ja noch vorhanden. Vom Tagebuch sagt er solches nicht, er bezeugt aber, daß er vieles Ungedruckte für sein Büchelchen von Heller erhalten hat, und Heller hatte, wie wir ja wissen, ein Jahr vorher (1827) die Hauer'sche Abschrift zur Verfügung.

Herr Dr. Leitschuh hat die Güte gehabt, mir mit eigener Hand eine diplomatisch genaue Abschrift von ungefähr einem Drittel des Dürer'schen Tagebuchs zu machen, die ich vor mir habe. Bei Vergleichung stellt es sich unzweideutig heraus, daß Campe nach dieser Hauer'schen Abschrift gedruckt hat. Der Druck folgt dem Manuscript ganz genau. Ich finde in diesem ersten Drittel nur Eine Auslassung. Auf S. 77 druckt nämlich Campe: „also fuhr ich am St. Jacobi Tag früh von Andernack. Von dannen fuhren wir gen Pun an Zoll". Hier fügt die Handschrift nach Andernack noch „gen Linz" ein, und giebt also noch eine neue Station zwischen Andernach und Bonn zu der Reiseroute hinzu. Im Manuscript ist das Wort Zollbrief verschieden orthographirt, Zollbrieff, zol Brieff, zol Brief, Zollprieff, Zoll Prieff — und genau an denselben Stellen, wo eine dieser Formen im Manuscript steht, findet sie sich auch im Druck. Dürer hat in den Niederlanden eine indianische „uns" geschenkt bekommen — so schreibt ganz deutlich Hauer, indem er das ursprüngliche „nus" (also Kokosnuß) nicht verstanden und folglich verlesen hat, und Campe druckt das sklavisch ab. Auch die „Jungfrau Suten" ist getreulich nachgedruckt, die sicher so nicht in Dürer's Original stand. Auf S. 86 bei Campe haben beide, Handschrift und Druck, „Franzöisch", eine offenbar wiederum vom Abschreiber gesündigte Unform des Wortes; im 7. Brief an Pirckheimer schickt Dürer ihm einen Gruß von seinem „frantzossschen" Mantel.

Nehmen wir dieß Alles zusammen, so bleibt als Resultat stehen, daß allen Erwähnungen und Veröffentlichungen von Dürer's Reisetagebuch, die wir kennen, ohne Ausnahme diese Hauer'sche Abschrift zu Grunde liegt, daß also Bamberg den Codex unicus des wichtigen Werkes besitzt. Die Abschrift ist 1620 gemacht, also genau hundert Jahre nach der Abfassung des Originals, und letzteres ist durch sie jedenfalls besser beglaubigt als die meisten Texte unserer Klassiker des Alterthums, bei denen die Philologen sich freuen würden, wenn sie Codices besäßen, die den Originalen der Zeit nach so nahe stünden. Von 1620 an wird Dürer's Originalhandschrift nirgends mehr erwähnt; sie je wiederzufinden, ist aussichtslos. Hauer, der sich um Dürer sehr interessirte, hat sicher gewissenhaft kopirt, aber daß er in einzelnen Wörtern und Namen Fehler gemacht, können wir beweisen, und Emendationen werden folglich erlaubt sein. Ob bei den flüchtigen Memoranden, welche Dürer ganz untermischt zwischen die längeren Schilderungen und Betrachtungen hineinwarf, die richtige Reihenfolge des Tagebuchs immer gewahrt worden ist, ob nicht aus Gründen, die wir nicht mehr auffinden können, Dinge sind ausgelassen oder eingeschoben worden, das kann fraglich bleiben. Eine neue Ausgabe, zu welcher Herr Bibliothekar Leitschuh für sich die Genehmigung seiner Regierung einzuholen gedachte, wird keine ganz leichte Arbeit sein. Für den Moment genügt eine Collation der Handschrift mit dem Campe'schen Druck, von dem wir ja nun endlich wissen, daß er vollständig und im Ganzen und Großen korrekt ist, besonders wenn man zu dem so berichtigten Text die Noten zu Thausing's Uebersetzung hinzunimmt.

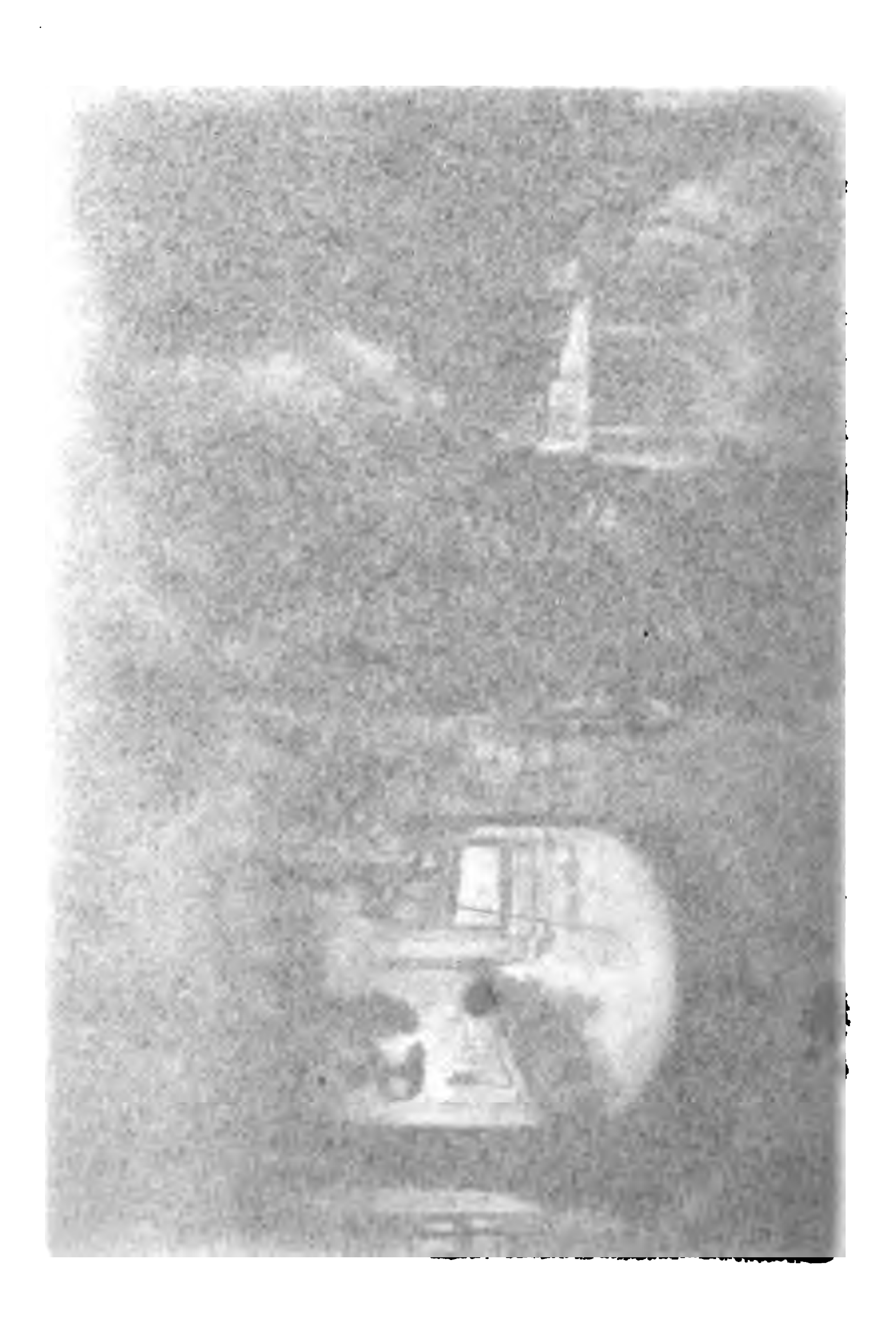
Zürich, im August 1879. **Gottfried Kinkel.**





Druck v. Fr. Felsing München — W. Krauskopf sculp.

WACHSOLDATEN.



Die Bildersammlungen Anhalts.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



och enthält die Sammlung eine Anzahl Bilder der holländischen Schule, deren Autoren man kaum dem Namen nach kennt, oft sind sie sogar ganz namenlos. Zuerst sei hier ein Bild von Berckheyde im Geiste van Laar's erwähnt, doch hinsichtlich der Färbung bedeutend von ihm verschieden. (S. die beigegebene Radirung.) In der Nähe des Thores eines italienischen Städtchens, vor welchem mehrere Soldaten, deren einer Schildwacht steht, sich aufhalten, sitzt im Schatten einer Mauer am Boden ein Mann und liest einer neben ihm liegenden Frau und einem sitzenden und sich auf einen Sack stützenden Soldaten etwas vor; ein zweiter Soldat von stupidem Gesichtsausdruck hört stehend zu. Ein gedämpfter gelber Lokalton mit feinen grauen Halbtönen, dem die lebhafteren Farben harmonisch untergeordnet sind, geht durch das ganze Bild und erhöht die Wirkung seiner schlagenden Beleuchtung. Rechts im Mauerschatten hat der Künstler seinen Namen hingeschrieben:

J Berckheyde

Da Job und Gerrit Berckheyde in der Wahl der Gegenstände, sowie in der Behandlungsweise von dem Autor dieses Bildes abweichen, oben angeführte Bezeichnung aber deutlich zu lesen und das vorstehende H nicht anzuzweifeln ist, so hätten wir es hier vielleicht mit einem dritten Künstler dieses Namens zu thun, vorausgesetzt, daß Job sich nicht einmal zur Veränderung Hiob genannt hat.

Jan Meerhout, ein Landschaftsmaler, dessen Namen nur noch im Katalog (Nr. 249) der Städtischen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main vorkommt, hat durch Hofrath Rost bereits Erwähnung in dieser Zeitschrift (1871, S. 348) gefunden. Das Bildchen zeigt besonders im Vordergrund eine etwas unfreie Behandlung. Ein bezeichnetes Bild dieses Künstlers, eine Dorfansicht, besaß Stiftsarzt Dr. Hille in Dresden.

Sehr an die späteren Bilder des Salomon Ruisdael erinnert eine Flußlandschaft mit reicher Staffage von Segelbooten, einer Fähre und der des Uebersetzens am Ufer harrenden Reiter, Wagen und Fußgänger, hinter welchen sich eine Windmühle erhebt. Bezeichnet ist es:

: H · D Meijer ·

Eine fleißig gemalte mit Sumpfvögeln staffirte Teichlandschaft, einen Entenfang darstellend, trägt den Namen:

L Elsevier 1647

Nach Kramm ist es der Sohn des von Houbraken erwähnten Aermout Elsevier aus Leyden, wo auch unser Künstler 1617 geboren und auf den Namen Louis getauft wurde. Seine letzten Jahre brachte er in Delft zu, wo er 1675 starb und am 30. November desselben Jahres in der „Alten Kirche" begraben wurde. Bode hat in dieser Zeitschrift (1872, S. 174) bereits auf beide Bilder hingewiesen.

Bei Kramm finden sich zwei Blumenmaler verzeichnet, von denen er keine Werke zu kennen angiebt. Das Amalienstift ist nun aber in der Lage, von Beiden welche aufweisen zu können. Von H. M. Weerts meldet der oben angeführte Kunstschriftsteller, daß im Jahre 1771 der Kunsthändler Floquet „een Cartoen", worauf ein mit Blumenguirlanden umgebenes Brustbild, letzteres Grau in Grau gemalt, mit 10 1/2 Gulden bezahlt habe und daß in der nämlichen Auktion Potter's und Ruisdael's mit nur 6—10 Gulden weggegangen seien. Die in der Sammlung vorhandenen zwei Bilder sind Pendants und stellen Früchte und Weintrauben, an einer blauen Schleife hängend, dar; beide tragen die Bezeichnung:

H · weerts

Eine Blumenguirlande, en feston, sehr gut und naturwahr gezeichnet und kolorirt, trägt mit großen deutlichen Buchstaben die Signatur:

Eltie De Vliger f:

Kramm glaubt, daß die Künstlerin eine Verwandte Simon de Vlieger's gewesen sei, obgleich die Orthographie des Namens dieser Annahme zu widersprechen scheint. Von ihrer Thätigkeit hat er nur durch die Notiz eines Versteigerungskataloges Kenntniß erhalten. In demselben wird unter Nr. 336 eines ihrer Bilder: „Eine Flasche mit allerlei Blumen, auf einer Marmortafel stehend" angeführt.

Von dem sehr wenig bekannten Vogelmaler de Bridt, dessen Vorname Bernaert erst neuerdings durch die von Rombouts und Th. van Lerius veröffentlichten Antwerpener Gildenregister [1]) bekannt geworden ist, besitzt die Sammlung drei Bilder, das größte mit:

B · De · Bridt ·

bezeichnet.

Eine Gesellschaft von Bauern, sich mit Musik belustigend, ist das Werk eines Antwerpener Malers Abraham Wouwer, der im Jahre 1622 zu Carel Clasen in die Lehre kam [2]). Hier seine Unterschrift:

A WOUWER

Ein Architekturstück, Inneres einer Kirche, im Geschmacke Steenwyk's, trägt das Monogramm: IL und an einer anderen Stelle den Namen: IACOB LIDTS

Auch hier nennen die Liggeren [3]) den Namen und führen an, daß der Künstler 1632 bei Abraham Hack in die Lehre kam und in der Zeit zwischen dem 18. September 1657 und 18. September 1658 gestorben ist. Von zwei total unbekannten Stilllebenmalern Thielen und Menens finden sich zwei bezeichnete Bilder vor. An dem Werke des Ersteren, mit

1) Liggeren, Bd. II, S. 529. Bridt war 1688 schon Meister und lebte noch 1722. Ebenda, S. 728.
2) Liggeren, Bd. I, S. 584.
3) Liggeren, Bd. II, S. 41 u. S. 289.

Daniel Thielen. fec.
A° 1606 bezeichnet, hat leider ein restaurationswüthiger Schmierer ein schweres Unheil angerichtet, das Andere, mit th. menens fecit signirt, scheint ihn glücklicherweise nicht so gereizt zu haben. In den hier oft angeführten Liggeren findet man den Namen Meñens zu verschiedenen Malen, jedoch mit anderen Vornamen.

Ganz im Geschmacke Jan Brueghel's gehalten ist eine Landschaft, in welcher die vier Elemente veranschaulicht werden; sie trägt die deutliche Bezeichnung:

S·VD·HECKEN

was jedoch für Parthey[1]) kein Hinderniß ist, dem Maler den Vornamen Jan zu geben. Samuel van der Hecken[2]), so heißt der Künstler mit dem Vornamen, war 1617 bereits



Doppelbildniß in der Sammlung des Amalienstiftes zu Dessau.

Meister in Antwerpen und sein Bild dürfte ein Leitfaden werden für die vielen in diesem Geschmack gemalten Bilder, deren Autoren im Dunkel der Anonymität aller Bemühungen, sie ausfindig zu machen, spotten. Daher die große Masse der Jan Brueghel zugeschriebenen Bilder.

Als letzter Ausläufer dieser Richtung ist der am 15. April 1776 in Antwerpen gestorbene Balthasar Beschey zu betrachten, von welchem die Sammlung eine mit seinem Namen versehene heilige Familie besitzt. Der landschaftliche Hintergrund erinnert noch sehr an Brueghel, trotzdem daß das Bild hundert Jahre später (1734) gemalt ist.

Wegen ihrer Bezeichnung seien hiermit noch erwähnt: eine Küstenlandschaft italienischen

1) Liggeren, Bd. I, S. 538.
2) Deutscher Bildersaal, Bd. I, S. 455.

Charakters von S. v. Loon, eine Bauerngesellschaft des noch im Haager Museum (Nr. 106) vorkommenden A. de Pape, eine andere Bauerngesellschaft von Genoels, endlich eine Dorfgasse zur Kirmeßzeit, mit vielen kleinen Figuren staffirt, welche auf der Rückseite die Bezeichnung: Holyk. Año 1626 trägt; ein treffliches Bildchen.

Ein kleines Bild, Orpheus die Thiere durch sein Spiel bezähmend, zeigt uns den mythischen Tonkünstler als einen Knaben mit langem blondem Haar, bekleidet mit blauem Rock und rothem Mantel und die Geige spielend. Die flüssige und leuchtende Farbe weist das Bild mehr der vlämischen Schule zu, obwohl die Landschaft etwas an van Goyen erinnert. Jedenfalls dürfte es nicht leicht sein, den Autor für dieses Bild festzustellen. Am meisten ähnelt es den zwei kleineren Bildchen des Claes Moyaert im Haag[1]).

Nur durch wenige Bilder ist die französische Schule vertreten. Drei lebensgroße nackte Kinder, sich an einem flatternden Stieglitz ergötzend, zeigen uns Boucher von der liebenswürdigsten Seite. Vier große, dekorativ gemalte Bilder, Soldatenscenen aus dem 17. Jahrhundert vorführend, sind von Noë Vautron, welcher laut der seinem Namen beigefügten Jahrzahl 1645 gelebt hat. An holländische Bilder erinnert ein Fruchtstück, die Bezeichnung: Louyse Maillon. 1641 tragend.

Die deutsche Schule ist reicher vertreten, doch nur hinsichtlich des vorigen Jahrhunderts, denn altdeutsche Bilder sind wenige da. Ein kleines Bild „Der heilige Christoph, das Kind durch's Wasser tragend", zeigt viel Verwandtschaft mit Dürer, jedoch auch Anklänge an die altniederländische Schule, besonders in der Landschaft. Das Christkind erinnert in Zeichnung und Charakteristik noch am meisten an den Nürnberger Meister; der Kopf der Hauptfigur, durch Abreibung der feineren Töne beraubt, zeigt ein braunröthliches Kolorit, welches mit dem sorgfältig ausgeführten, in kälterer Färbung gehaltenen Kinde augenfällig kontrastirt.

Ein Doppelbildniß, Mann und Frau in Halbfiguren von dreiviertel Lebensgröße, könnte auf Wohlgemuth zurückzuführen sein und giebt der Vermuthung Raum, daß sich der Maler selbst hier mit seiner Frau Barbara, der Wittwe des 1472 gestorbenen Nürnberger Malers Hans Pleydenwurff, abgebildet habe. (S. den Holzschnitt.) Der etwa vierzigjährige Mann ist bartlos und trägt auf seinen langen blonden Haaren ein dunkel violett und gelb gestreiftes, am unteren Theile mit Nesseltuch umwundenes Barett, welches ein Reiherstutz schmückt. Sein violettes, gelb und schwarz gestreiftes Wams läßt den Hals und den oberen Theil der Brust frei und hat Aermel, welche nur über den Ellenbogen reichen, hinten zugenestelt sind und die weißen Hemdärmel sehen lassen. Sein Blick ist etwas starr und gezwungen auf die zu seiner Linken befindliche Frau gerichtet, welcher er mit der rechten Hand einen Türkisring darreicht. Die Empfängerin dieses Kleinodes ist mehr von vorn gesehen und blickt nach rechts. Auf dem Kopfe trägt sie eine turbanähnliche weiße, mit Goldtressen verzierte Haube. Unter den ebenfalls nur bis zum Ellenbogen reichenden Aermeln ihres ausgeschnittenen rothen, vorn offenen Kleides ragen die weißen Hemdärmel vor. Eine kettenähnliche Spange hält vorn das Kleid zusammen. Die Arme hat die Frau über den Leib gelegt, beide Zeigefinger und der linke Goldfinger sind mit Ringen geschmückt. Eine Mauer mit zwei Fensteröffnungen und einer Halbthüre rechts bildet den Hintergrund. Durch das Fenster der Mitte blicken wir auf eine Wiese, an deren Rande ein schroffer Fels emporsteigt; am Fuße führt ein Weg vorüber; in der Ferne einige Gebäude und ein Thurm mit spitzem, schiefergedecktem Helm. Die Aussicht des Fensters links geht auf einen Hügel mit einem kahlen Bäumchen, in der Ferne ein Fluß und ein hoher Berg. Auf der Sohlbank des Fensters ist die Jahrzahl **1475** groß hingeschrieben.

Ein kleines weibliches Bildniß, der oberdeutschen Schule entstammend, zeigt uns eine nach rechts gewendete junge Frau, welche beide Hände übereinander gelegt im Schooße ruhen läßt; in der Rechten hält sie eine Nelke. Ihr Haupt ist mit einer weißen Haube, auf welcher in Gold gestickt eine Sonne prangt, geschmückt; das röthliche Kleid ist mit schwarzem

1) Nr. 93 a u. b des Supplementkataloges.



Sammet und am Brustlatz mit Goldspangen verziert. Eine breite goldene Halskette zeigt vier Mal den Buchstaben R. Auf der Rückseite sieht man ein gemaltes quergetheiltes Wappen, oben ein schwarzes, unten ein silbernes Feld mit drei schwarzen Pfählen; die Helmdecke zeigt dieselben Farben, die Helmzier besteht in einem geschlossenen, zwei Auerhörner tragenden Helm; die Unterschrift lautet:

MARGARETA VŌ REIN . YRES ALTERS . XXI M. D. XXXIII.

Darunter das Monogramm:



Die Frankfurter Schule, zu welcher sich auch der ältere Steenwyk zählte, und dessen in der Sammlung befindliches Architekturbild: „Hof eines Palastes, mit offenen Hallen und mit einer musicirenden Gesellschaft staffirt" die Bezeichnung: H. V. STEENWYCK . A . FRANCKFORT AN. 1588 trägt, ist stark vertreten und enthält unter anderen ein Bild des Mattheus Merian, welches als sein bestes Werk gilt. Es ist die Königin Artemisia, wie sie durch eine Sklavin sich die Asche ihres Gatten Mausollos in den Trank mischen läßt. Sandrart[1]), von dem anerkannten Talente Merian's sprechend, erwähnt dieses Bild, indem er sagt: „Wie dann alle oberzehlte Gaben in allen seinen Historien zu Augstburg auch in einer fürtreflichen Artemisien zu sehen, die ihres Gemahls Aschen in einen Trank mischen läßt, welche ich wegen ihres schönen und beweglichen Angesichts so für Betrübnis aufwärts gerichtet und in allen Stucken sehr natürlich und wohl gemahlet, die allhier der Kunstreiche Werner[2]) in seinem Kunst-Cabinete aufgestellet nicht vergeßen."

Lange hing dieses Bild unbekannt in der Sammlung, bis gelegentlich der Katalogisirung derselben die Rückseite ebenfalls besichtigt und dabei die ohne Zweifel vom Maler selbst herrührende Aufschrift: MATTHAEUS MERIAN. Pinxit A° 1655 aufgefunden wurde.

Wenn auch, dem Geschmacke der Zeit folgend, der Schmerz der Königin in etwas theatralischer Attitüde ausgedrückt ist, so verdient doch das Werk des deutschen Meisters wegen der edlen vornehmen Auffassung, der sehr korrekten Zeichnung, des in feinen Tönen sich bewegenden Kolorits und der trefflichen Wirkung unsere vollste Anerkennung.

Den beiden Roos begegnen wir in vier Bildern. Vom Vater, Johann Heinrich, besitzt die Sammlung das Porträt einer alten Frau und einen Johannesknaben mit einem Schäfchen; letzteres Bild, 1684 gemalt, hat aber einen so fürchterlichen Angriff von Seiten des die Sammlung einst heimsuchenden Restaurators erlitten, daß von dem ansprechenden Werke nur noch das Lämmchen und der Hintergrund ihre ursprüngliche Frische bewahrt haben. Vom Sohne, Johann Melchior, ist ein treffliches Viehstück vom Jahre 1687 und ein Christus am Oelberg von 1710 vorhanden. Auch der Stilllebenmaler Peter Soreau ist durch ein 1655 gemaltes Fruchtstück vertreten.

Zahlreiche Werke besitzt die Sammlung von Seekatz, Schütz und dem Darmstädter C. H. Hergen Röder, wie er in dieser Trennung seinen Namen auf einem seiner niedlichen Höhlenbildchen vom Jahre 1780 schreibt.

Die andern Frankfurter Zeitgenossen: Joh. Christ. Fiedler, Ignaz Wenzel Brasch, der Schlachtenmaler Lenfener, Trautmann, Tischbein, W. T. Hirt, der Stilllebenmaler R. C. Zöllner, sowie J. C. Zehender sind insgesammt ebenfalls mit mehreren Werken vertreten. Zwei kleine Bildchen „Römische Ruinen" von sorgfältiger Ausführung, doch porzellanhafter Färbung sind mit J. F. Gout 1781 bezeichnet.

Die Wiener Schule ist vertreten durch zwei schöne Vogelstücke des Hamilton, deren eines, noch gut erhalten, in mikroskopischer Kleinheit der Schrift die Bezeichnung: Philipp

1) Teutsche Akademie, Band II, 3. Theil, S. 325.

2) Joseph Werner, Miniaturmaler in Augsburg, geb. zu Bern 1637, gest. das. 1710.

F. H. Hamilton. S. C. N. C. R. trägt; sodann ein Bild in der Art des Otto Marseus van Schrieck von einem der beiden Brüder von Burgau, bezeichnet mit: F. IES. v. Purgau Fecit. 1728 [1]); endlich noch zwei Architekturstücke von Brand. Mehr Curiosa als von künstlerischem Werthe sind zwei Bildchen, kleine Figuren im Schäferkostüm, Porträts des Pagen Münsterberg und der Gräfin Schlippenbach, 1733 in Schwedt von dem als Baumeister Sanssouci's berühmt gewordenen H. G. W. von Knobelsdorff gemalt.

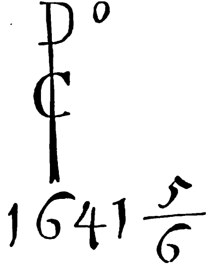
Zum Schluß mögen wegen ihrer Bezeichnung noch zwei Bilder Erwähnung finden, welche die Sammlung des Herrn Gottfried Sachsenberg zu Roßlau bei Dessau enthält. Das Eine stellt eine Gesellschaft in Wagen ankommender Damen vor, welche von Kavalieren empfangen und aus den Karrossen gehoben werden. Die Figuren haben die Größe der auf den Bildern Jan le Duc's vorkommenden; die Malerei ähnelt etwas der Caspar Netscher's, bezeichnet ist das Bild mit:



Ob der Künstler derselbe ist, von welchem die Galerie von Amsterdam (Nr. 173 und 174) und die von Dresden (Nr. 1183) Porträtstücke besitzen, muß vor der Hand unentschieden bleiben.

In Brulliot's Lexikon findet sich das Facsimile eines Monogramms, bestehend aus einem P, durch dessen sehr verlängerte Vertikale ein C geschlungen ist, daneben die Zahl: 1648. Die beigegebene Erläuterung sagt, daß man dieses Monogramm einem unbekannten Künstler Cornelius Pottenburg zuschreibe, obwohl mit Unrecht, da es sich eher auf die Stilllebenmalerin Clara Peters beziehen lasse. In der Dresdener Galerie ist ein Bild [2]): „Auf einem Tische einen goldenen Becher, Bücher, Muscheln, Gläser und zwei Nelken sowie eine Taschenuhr" darstellend, mit oben angeführtem Monogramm und der Jahrzahl 1624. Die Kasseler Galerie hat ein Stillleben in der Art des Heda, ebenfalls mit jenem Monogramm und der Jahrzahl 1638 bezeichnet. Von Aubel wird es im alten Kataloge wunderbarer Weise dem Georg Pencz (s. Nr. 55) zugeschrieben.

Die oben angeführte Privatsammlung besitzt nun ein Bild, welches durch ein dem Monogramm angefügtes o wohl den Zweifel über die Autorschaft Pottenburg's zu heben geeignet ist. Das Bild, in ovaler Form, zeigt einen schön gearbeiteten Silberbecher, dessen Deckel der heilige Martin zu Pferde ziert, wie er mit dem Bettler seinen Mantel theilt; an der Cuppa das Hochrelief der Halbfigur eines Bischofs, unten auf dem Tisch zwei aufgebrochene Wallnüsse. Die Signatur:



befindet sich auf dem Grunde und ist besonders merkwürdig durch die Hinzufügung des Tages der Vollendung des Bildes.

Gustav Müller.

1) Die k. k. Galerie im Belvedere hat zwei Bilder von P. v. Burgau (Nr. 108 und Nr. 109; zweiter Stock, vierter Saal).

2) Nr. 2429 des Katalogs; ebenda das facsimilirte Monogramm.







BEDSTEFORÆLDRENES BESÖG.

BESUCH DER GROSSELTERN | THE GRAND-PARENTS VISIT | LA VISITE DES GRANDPARENTS

Adolf Tidem[illegible] [illegible] Liv og [illegible]
Histor[illegible] Dietrichson.
Tidema[illegible] [illegible] nordiske [illegible]
Chr. T[illegible] Forlag. 18[illegible]

Adolf Tidema[illegible] [illegible]dvalgte Vaerk[illegible].
Qu. Fol.

[illegible]



Kunstliteratur.

Adolf Tidemand, hans Liv og hans Vaerker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historie af L. Dietrichson. I. Tidemands Ungdomsliv (1814—1850). II, 1—2. Tidemand og den nordiske Kunstskole i Düsseldorf (1850—1876). Christiania, Chr. Tönsbergs Forlag. 1878—79. 8.

Adolf Tidemands udvalgte Vaerker. Udgivne af Chr. Tönsberg. Christiania 1877—79. Qu. Fol.

Mit einer Radirung.

Der berühmte norwegische Volksmaler, durch seinen langjährigen Aufenthalt in Deutschland und seine Verbindung mit der Düsseldorfer Schule geistig zur Hälfte einer der Unseren, hat früher einen tüchtigen Biographen gefunden als mancher seiner gleich bedeutenden deutschen Zeitgenossen. Von Prof. L. Dietrichson in Christiania, dem verdienstvollen Herausgeber der Stockholmer „Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri", geht uns soeben durch die Güte des Verlegers, Hrn. Chr. Tönsberg in Christiania, der Schlußband des in drei Abtheilungen erschienenen Werkes zu, in welchem der gelehrte Verfasser Adolf Tidemand's Leben und Werke einer gründlichen monographischen Behandlung unterzieht. Leider versagt uns unsere mangelhafte Kenntniß der norwegischen Sprache ein näheres Eingehen auf den Inhalt des Buches. Aber soviel erkennen wir deutlich, daß wir hier ein Werk von reichem kulturgeschichtlichem Inhalte vor uns haben, welches die Wurzeln des Künstlers in seiner heimischen Volksnatur bloßlegt, die Anknüpfungspunkte mit den voraufgehenden und gleichzeitigen Erscheinungen ausführlich erörtert und namentlich auch zur Geschichte der deutschen Kunst unsres Jahrhunderts eine Fülle neuer und interessanter Details darbietet. Wir können deßhalb nur den lebhaften Wunsch äußern, Dietrichson's Buch bald in deutscher Uebersetzung unserm Publikum zugänglich gemacht zu sehen.

Nahezu gleichzeitig mit der erwähnten Biographie trat in demselben Verlage eine Sammlung von Reproduktionen Tidemand'scher Bilder an's Licht, welche gegenwärtig ebenfalls ihrer Vollendung entgegengeht. Den Anlaß zu diesem Unternehmen bot die Tidemand-Ausstellung, welche 1877 in Christiania stattfand und fast sämmtliche Hauptwerke des Künstlers dem Publikum vorführte. Bald darauf wurde der junge Wiener Maler und Radirer Ludwig Hans Fischer, unsern Lesern durch manches hübsche Blatt bekannt, von Hrn. Tönsberg nach Christiania berufen und mit der Ausführung des auf 24 Radirungen berechneten Albums betraut, in welchem die bekanntesten und vorzüglichsten Gemälde Tidemand's vereinigt werden sollen. Die Arbeit nahm volle zwei Jahre in Anspruch; in kurzer Zeit werden die letzten Blätter die Presse verlassen. Fischer hat sich mit der ihm eigenen Energie und Ausdauer in die schwierige Aufgabe hineingearbeitet und giebt den nordischen Maler, soweit es die Mittel seiner Kunst gestatten, lebendig und getreu wieder. Die Auswahl der Bilder ist so getroffen, daß der Meister möglichst vielseitig und durch Werke seiner verschiedenen Lebensepochen repräsentirt wird. So vertritt der „Auferstandene Christus" die religiöse Malerei, die „Landung

Sinclair's in Romsdalen (1612)" das historische Bild, der „Hochzeitszug auf dem See" die vereinigte Landschafts- und Genre-Malerei; bei den beiden letzteren Bildern hat sich Tidemand mit je einem Landschaftsmaler in die Ausführung getheilt, bei dem ersteren mit Morten-Müller, bei dem letzteren — wie bekanntlich wiederholt — mit Gude. Den Hauptinhalt und Hauptwerth der Publikation machen selbstverständlich die eigentlichen Genrebilder aus, einestheils Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben der Bauern, Jäger und Fischer, anderntheils jene specifisch nordischen Charakter- und Gesellschaftstypen, wie die „Haugianer", die „Fanatiker" u. a. In der Wiedergabe dieser Bilder hat Fischer das volle Verständniß für seine Aufgabe bethätigt, indem er den Reproduktionen vor Allem die charaktervolle Strenge und Herbigkeit zu wahren wußte, welche den Originalen eigen ist.

Das beigegebene Blatt, welches wir der Freundlichkeit des Verlegers verdanken, gehört zu Tidemand's schönsten und poesievollsten Schilderungen aus dem Volksleben; es führt uns den „Ersten Besuch der Großeltern" bei dem jung vermählten Paare vor, das eben den ersten Sprößling auf den Armen wiegt. — Das Essen stand schon auf dem Tisch, als der unerwartete Besuch kam; der Knecht ließ sich dadurch nicht stören. Die junge Mutter aber hat eilig den Kleinen aus der Wiege gehoben und ihn der Großmutter in den Schooß gereicht, die sich in ihre Jugend zurückträumt, indem sie ihn an sich drückt, und der Bauer kredenzt eben dem Schwiegervater den silbernen Becher mit dem starken süßen Willkommentrank. Wenige Stunden noch in dem trauten neuen Heim, — dann werden die Großeltern über das Gebirge wieder zurückfahren zu ihrem Ruhesitz, und wir hören schon, wie die Alte den Kindern zuruft, während der Wagen davonrollt: „Zu Weihnachten kommt ihr mit dem Kleinen zu uns!" — So weit wir die Kunstzustände Skandinaviens kennen, ist das Interesse für die Pflege des Schönen dort im erfreulichen Wachsthum begriffen, aber noch keineswegs so fest gewurzelt und weit verbreitet, daß Werke, wie die hier besprochenen, auf zahlreiche Abnehmer rechnen könnten. Um so verdienstvoller ist die Thätigkeit des kunstsinnigen Verlegers, dem wir aus der Ferne kräftigen Zuspruch leisten möchten, auf seinem Wege muthig auszuharren. Es ist gesunde, nahrhafte Kost, was er seinen Landsleuten und uns in diesen trefflichen Volks- und Sittenschilderungen bietet. Wir unsrerseits ziehen sie mancher modernen glänzenden Publikation vor, welche das Auge flüchtig entzückt, aber an unserm Innern gleichgültig vorübergeht.

**



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Vierzehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1879.

Kunst-Chronik 1879.

XIV. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze.

Seite

Die akademische Kunstausstellung in Berlin 1. 49. 100. 153
Der deutsche Architektentag in Dresden 7
Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen . . . 33
Die antike Kunst auf dem Trocadero . . . 65. 81. 173
Römische Monumente aus Neumagen 87
Das Lessing-Denkmal in Hamburg . . . 97. 129. 585
Vom Christmarkt 113. 136. 159
Neue Erwerbungen der Londoner National-Gallery . 142
Aus dem Wiener Künstlerhause 169 249. 297. 397. 441. 521
Die Kirche zu Lorch am Rhein und ihre Restauration 182
Der Bau des Künstlerhauses zu Dresden 187
Der neue Katalog der Berliner Galerie 201
Zwei Bronze-Reliefs in Ellwangen 207
Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879 217
Die Corcoran-Galerie in Washington 221
Das neue Parlamentsgebäude in Wien . . . 233. 377
Das neue Reglement für die Berliner Museen . . . 254
Ein neues Bild von Adolf Menzel 265
Kunstausstellung in Florenz. 270
Die Königlichen Museen in Berlin und der preußische Landtag 272
Französische Illustrationsliteratur 281
Restaurationen und Bauprojekte in Venedig . . 313. 350
Aus Olympia 329
Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm 345. 361
Die Konkurrenzpläne für den Bau des Künstlerhauses zu Dresden 379
Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie . 393
Die Künste am päpstlichen Hof 409. 761
Ausgrabungen in Mykenä 416
Florentiner Privatgalerien 425
Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's 429. 473
Die k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden 445
Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland . . 457
Das Bismarck-Denkmal in Köln 464
Die Wiener Feiertage 489
Amerikanische Kunstausstellungen 505. 628
Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris 537. 560
Der Pariser Salon 553. 576. 591. 608. 693. 719. 745. 766
Arthur Fitger's neueste Wandgemälde 569
Der Alterthumsverein in Wien 588
Der schweizerische Salon von 1879 601
Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf. 625
Die internationale Kunst-Ausstellung zu München 649 713
Der Katalog der Sammlung Richard Fisher's in Hill Top 656
Die Leipziger Kunstakademie 657
Die Kunstschulbaufrage in Stuttgart 673
Die erste Pariser Aquarell-Ausstellung 677
Der Platz für das deutsche Reichstagsgebäude . . . 689
Kunstbestrebungen in Croatien. 724

Korrespondenzen.

Dresden 698 — Kopenhagen 727. — Leipzig 317. — New-York 365. — Tirol 659. — Ulm 630. — Venedig 236.

Kunstliteratur.

Vischer, Leitfaden für den Unterricht der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers . 10
Lübke, Abriß der Geschichte der Baustile 13
Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte 39
Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878 71
Poche, Mont Saint-Siméon Stylite près d'Alep . 90
Obreen, Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis 124
Mannfeld, Durch's deutsche Land 189
Lessing, Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878 225
Lübke, Peter Vischer's Werke 225
Lippmann, Der Todtentanz von Hans Holbein . . 240
Köhler, Polychrome Meisterwerke 241
v. Leixner, Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie 276
Rückwardt, Das königliche Schloß zu Brühl am Rhein 300
Lübke, Geschichte der italienischen Malerei 318
Gmelin, Italienisches Skizzenbuch 352
Lippmann, Zeichnungen alter Meister 368
v. Fulda, Das Kreuz und die Kreuzigung 382
Guichard, Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble 433
Stockbauer, Nürnbergisches Handwerksrecht des 16. Jahrh. 447
Wernick, Olympia 449
v. Wurzbach, Goldene Bibel 496

	Seite
Kraus, Roma sotterranea	508
v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom	543
v. Dumreicher, Ueber den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung	580
Eitelberger von Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften	594
Mithoff, Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannover'schen	610
v. Wurzbach, Ein Madonnenmaler unserer Zeit (Eduard Steinle)	614
Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts	632
Ruths, Landschaftliche Vorlagen für Schul- und Privatunterricht	661
Wappen des österreichischen Herrscherhauses	701
Champier, L'année artistique	702
Jännicke, Die Farbenharmonie	751
Derselbe, Handbuch der Oelmalerei	751
Max Schmidt, Die Aquarellmalerei	751
Bockenheimer, Der Dom zu Mainz	769

Kunstliterarische Notizen.

Fleischer, Architektonische und bildnerische Ueberreste des alten Hoftheaters zu Dresden	17
Woltmann, Geschichte der Malerei	18
Stieler, Paulus u. Kaden, Italien	18
Die neue Vasari-Ausgabe	18
v. Suttner, Zur Kostüm- und Waffenkunde	57
Der neue Katalog der Berliner Gemäldegalerie	92
Weichardt, Das Stadthaus und die Villa	163
Riedling, Auf unsere Friedhöfe	163
Neue photographische Publikation der Windsor-Sammlung	163
Riedling, Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gesammten Thonwaaren-Industrie	178
Menge, Römische Kunstzustände im Zeitalter des Augustus	179
Eggers, Biographie Rauch's	179
Wagner, Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogthum Hessen	210
Curtis, Ein neues Werk über Velazquez und Murillo	227
Christmann, Kunstgeschichtliches Musterbuch	242
Gmelin, Italienisches Skizzenbuch	243
Ein neues Werk über Holbein	243
Frauberger, Die Geschichte des Fächers	258
Müller und Mothes, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch	259
Publikation über das Wiener Belvedere	290
Kraus, Ueber Begriff, Umfang und Geschichte der christlichen Archäologie	337
Oppenheim, Neues Stickmuster-Buch	354
Lübke und Lützow, Denkmäler der Kunst, 3. Aufl.	354
von Wurzbach, Die französischen Maler des 18. Jahrh.	355
Lessing, Muster altdeutscher Leinenstickerei	385
Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen	401. 681
Monographie über Wenzel Jamitzer	402
Hirth's Formenschatz	420
Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrh.	436
Bädeker's Ober-Italien	449
Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte	497
Die deutschen Reichsgesetze über das Urheberrecht	497
Brölß, Katechismus der Aesthetik	512
Marcotti, Castell Vincigliata	526
Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze	527
Riegel, Herzogliches Museum in Braunschweig. Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände	545
Seubert's Allgemeines Künstlerlexikon. Zweite Auflage	545
Professor Springer's Festrede	582
Detmold's Anleitung zur Kunstkennerschaft	637
Gutekunst, Die Kunst für Alle	637
Falke, Hellas und Rom	637

	Seite
Ebers' Aegypten	638
Palustre. La renaissance en France	638
Literarische pia desideria	638
Stromer, Murillo's, Leben und Werke	662
Springer, Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter	663
Semper, Monographie über Carpi	663
Weilbach, Dänisches Künstlerlexikon	681
Burckhardt's Cicerone	681
Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit	682
Bufalini's Plan von Rom	663. 682
Lübke's Geschichte der italienischen Malerei	704
Nagler's Monogrammisten	734
The American Art Review	734
Kümmel, Kunst und Künstler in ihrer Förderung durch die steirische Landschaft vom 16.—18. Jahrh.	753
Springer, Hundert Cartouchen	753
Holland, Carl August Lebschée	754
Suderström, Ueber den Begriff Kunst	770

Kunstblätter und Bilderwerke.

Alinari's photographische Publikationen	19
Die Kasseler Galerie in Lichtdrucken	125
Album der Gesellschaft für Radirkunst in Weimar	165
Guido Reni's Aurora in Farbendruck	302
Meisterwerke der Holzschneidekunst	337
Makart's Einzug Karl's V. in Antwerpen, radirt von A. Lalauze	598
G. Eilers, Strandbilder von der Ostsee	598

Kunsthandel.

Börner's neuer Katalog von Kupferstichen	23
Katalog von Franz Meyer in Dresden	26
Versteigerung der Oelzelt'schen Sammlung in Wien	105
Photographien von Giacomo Brogi Florenz	146
Versteigerung Madou	146
August Volkert	165
Auktion Enzenberg in Wien	323. 529. 547
Auktion Ijsenboorn in Amsterdam	737

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Arnold, Joseph 452. — Beisbarth, Carl 196. — Bernatz, Joh. Martin 227. — von Bonstetten, Aug. 598. — Boshart, W. 126. — Breymann, A. 19. — Brysakis, Th. P. 228. — Couture, Thomas 436. 478. — Daumier, Honoré 385. — Des Coudres 259. — Drugulin, Wilh. 498. — Ebner, Albert Friedr. 453. — Echter, Michael 369. — Engelmann, Dr. Wilh. 196. — Faure, Eugène 525. — Fries, Bernhard 638. — Grant, Sir Francis 20. — Händler, Ant. Theod. 228. — Herdtle, Eduard, 179. — Honeck, Adolf 339. — Kuntz, Gustav 525. — Kurzbauer, Ed. 302. — Lotz, Dr. Wilh. 733. — Meyerheim, Fr. Ed. 289. — v. Nerly, Friedr. 192. — Peschel, Karl 641. 731. — Pini, Carlo 388. 615. — Préault, August 305. — Schönmann, Joseph 545. — v. Schraudolph, Johann 564. 616. — Schwerdgeburth, Karl Aug. 92. — Semper, Gottfried 513. — Sonderland, Joh. Baptist 55. — Sörensen, Frederik 338. — Swerts, Jan. 682. — Tantardini, Antonio 371. — Viollet-le-Duc 754. — Weisser, Ludwig 450. — Zimmermann, Max 243.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Münchener Akademie 92. — Gesetzentwurf zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Frankreich 180. — Historische Kommission für die Provinz Sachsen 228. — Gründung der Ecole Belge in Rom 453. — Kunstpflege in Bayern 564. — Neue Glasgemälde in Berlin 618. — Akademie der bildenden Künste in Kassel 770.

Kunsthistorisches.

Hans Schäufelein 20. — Archäologisches aus Griechenland 41. 164. — Ueber das Alter der Apsismosaiken von S. Costanza bei Rom 144. — Aus Olympia 388. 453. 564. 598. 663. — Neuentdeckte etruskische Gräberstadt 564. — Wandgemälde der Farnesina in Rom 641.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Musterausstattung bürgerlicher Wohnräume 20. — Zum Konkurrenz-Unwesen 21. — Universitätsbau in Straßburg 41. — Die Konkurrenzentwürfe für die Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg 73. — Plastische Dekoration der deutschen Reichsbank in Berlin 92. — Biel-Kalkhorst'sche Stiftung 196. — Louis Boissonet-Stiftung 210. — Wiener Akademie 307. 682. — Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig 355. — Münchener Kunstgewerbe-Verein 704. — Dombau-Verwaltung in Köln 754.

Personalnachrichten.

v. Angeli, Prof. 73. — Brendel, Albert 163. 182. — Di Cesnola 619. — Defregger, Fr. 180. — Folingsby 528. — Graef, Georg 260. — Janitschek, Dr. Hubert 388. — Makart, Hans 180. — Max, Gabr. 180. — Petersen, Dr. Eug. 180. — Thausing, Prof. M 683. — Thiersch, Prof. 564. — v. Werner, Anton 528.

Vereinswesen.

Kunstverein in Zwickau 21. — Verbindung für historische Kunst 21. 564. — Sächsischer Kunstverein 388. — Barmer Kunstverein 402. — Kunstverein für Rheinland und Westfalen 403. 481. 564. — Münchener Kunstverein 420. — Jahresbericht des Germanischen Museums 421. — Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens 481. — Kölnischer Kunstverein 513. — Kunstverein in Heilbronn 705.

Sammlungen und Ausstellungen.

Barmen 619. — Basel 437. — Berlin 74. 92. 211. 307. 322. 339. 371. 372. 404. 421. 436. 483. 515. 546. 706. 734. 754. — Bern 736. — Düsseldorf 355. — Dresden 528. — Florenz 529. — Frankfurt a/M. 145. 321. 339. 620. — Freiburg 736. — Kopenhagen 683. — Leipzig 92. 514. — London 73. — Lübeck 684. — Mainz 528. — München 126. 145. 291. 389. 437. 465. 466. 481. 565. 620. 641. 642. 771. — Münster i/W. 528. 582. — Paris 515. 664. — Rotterdam 372. — Straßburg 643. — Stuttgart 181. 483. 643. 705. — Wien 57. 180. 309. 320. 355.

Vermischte Nachrichten.

Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln 21. — Denkmal für den Herzog Karl von Braunschweig in Genf 24. 710. — Aus Berlin 24. 106. 467. — Aus Straßburg 42. 667. 771. — Die Arbeiten zur Umgestaltung des Berliner Zeughauses 42. — Kupferstecher Ernst Forberg 42. — Neue Berliner Monumentalbauten 42. — Aus Stuttgarter Bildhauerateliers 43. — Aus Tirol 43. 106. 683. — Dannecker's Schillerbüste 44. — Das neue Theater in Augsburg 58. — Stuttgart 59. 310. 356. — Denkmal für Giorgione 59. — Maria-Theresia-Denkmal in Wien 74. — Stiftskirche zu Stuttgart 75. — Kirchliche Restaurationsarbeiten in Köln 75. — Archäologische Sektion der Philologenversammlung in Jena 76. — Professor Jakob Grünewald 78. — Alexander von Humboldt-Denkmal für St. Louis 93. — Dr. Heinrich Otte 93. — Oberbaurath Fr. Schmidt in Wien 93. — Aus Gelnhausen 93. — Aus Marburg 93. — Heliochromographie 94. — Der neue Bahnhof in München 105. — Aus Hannover 106. — Die Kommission für die Weltausstellungslotterie in Paris 106. — Archäologische Gesellschaft in Berlin 145. 210. 291. 498. 684. — Kupferstecher Eugen Doby 164. — Die Renovation des Ulmer Münsters 196. — Das Fest der deutschen Künstler in Rom 198. — Venezianisches Email 213. — Die Entstehung der Fayences Henri-Deux 229. — Aus Ellwangen 244. — Grabmäler in der Marienkirche zu Hanau 245. — Winckelmannsfeier in Bonn 245. — Winckelmannsfeier in Frankfurt a/M. 246. — Der Landtag der Provinz Brandenburg 246. — Die Restauration des Domes zu St. Stephan in Wien 260. — Aus Nürnberg 277. 517. — Städtische Neubauten in Magdeburg 278. — Aus Düsseldorf 278. 565. 621. — Zur silbernen Hochzeitsfeier des österreichischen Kaiserpaares 292. 486. — Anton Hlavaček 309. — Anselm Feuerbach 309. — Ueber ein neues Bild von Matejko 340. — Oesterreichische Staatsausstellungen 340. — Stiftung für die Dresdener Galerie 340. — Münchener Künstlerhaus 356 — Iwan Aiwasovsky 357. — Ankauf der Casa Bartholdy für das deutsche Reich 357. 548. — Berliner Ruhmeshalle 357. — Die Henze'schen Statuen für das Siegesdenkmal in Dresden 372. — Prozeß der Exkaiserin Eugenie gegen den Staat 373. — Lutherbilder auf der Wartburg 403. — Der Flügelaltar von Quentin Massys in Löwen 405. 709. — Prof. Albert Wolff 437. — Standbild des Fürsten Bismarck in Köln 438. — Allgemeiner Ausstellungs-Kalender 438. — Gauß-Denkmal in Braunschweig 453. — Aus dem Atelier des Bildhauers Calandrelli in Berlin 453. — Defregger's „Hofer, zum Tode gehend" 453. — Carl v. Piloty 467. — Die Arbeiten am Berliner Goethe-Denkmal 468. — Neue Pariser Denkmäler 468. — Ein neues Museum in Florenz 468. — Nachbildungen des Lüneburger Silberschatzes 484. — Ueber die Denk- und Grabmäler der Berliner Nikolaikirche 485. — Prof. P. Jansen in Düsseldorf 485. — Das deutsche archäologische Institut in Rom 486. — Weltausstellung in Sydney 498. — Aus München 517. — Ein neuer Deutungsversuch der Venus von Milo 530. — Aus Innsbruck 546. — Virchow über Schliemann 565. — Die Jury für die Münchener Lokal-Kunstausstellung 565. — Neues Körner-Denkmal in Wöbbelin 566. — Eötvös-Denkmal in Pest 566. — Aus Lissabon 566. — Die sog. Burgundischen Tapeten 600. — Semper's artistisch literarischer Nachlaß 621. — Professor Caspar Scheuren 621. 708. — Professor Rudolf Stang 622. — Aus Paris 644. — Das neue Wiener Parlamentsgebäude 644. — Das neue Rathhaus in Wien 518. 644. — Drohender Verfall der Alhambra 645. — Semper-Museum 665. — Museum in New-York 665. — Der Neubau der Stuttgarter Kunstschule 666. 707. 755. — Historische Fresken im Landsberger Rathhaus-Saale 667. — Restaurationsarbeiten an der Kathedrale zu Metz 668. — Karl Brünner 708. — Ernst Stückelberg 708. — Prof. Chr. Griepenkerl 709. — Prof. Bleibtreu 709. — Ausschmückung des Architektenvereinshauses in Berlin 709. — Die Direktion des bisherigen „Deutschen Gewerbemuseums", in Berlin 709. — Zu Ehren Gottfried Semper's 736. — Kupferstecher Jos. Kohlschein 772. — Porträt C. Ritter's 772.

Vom Kunstmarkt.

Amsterdam 60. 405. 468. 737. — Berlin 358. 422. — Frankfurt a/M. 454. 645. — Köln 60. 93. 454. 500. 710. — Leipzig 60. 469. — London 500. — Lübeck 357. — München 108. 405. 738. — New-York 486. — Nürnberg 389. — Paris 358. 438. 622. — Stuttgart 326.

Eingesandt.

Cornelius 182. — Heinrich Funk's Nachlaß 294. — Zur Biographie Ed. Meyerheim's 342. — Frans van Mieris 342.

Berichtigung.

Im Inhaltsverzeichniß zum XIV. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst 1. Spalte Zeile 1 v. u. lies Josef Durm statt Josef Drum. Ebenso ist derselbe Name auf den letzten beiden Spalten unter S. 372 u. 373 zu korrigiren.



14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

24. Oktober



Nr. 1 u. 2.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. I. — A. Vischer, Leitfaden für den Unterricht der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers; W. Lübke, Abriß der Geschichte der Baustile; E. Fleischer, Architektonische und bildnerische Ueberreste des alten Hoftheater zu Dresden; Woltmann's Geschichte der Malerei; Italien, eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna; Die neue Vasarieausgabe. — Alinari's photographische Publikationen. — A. Breymann †; — Sir Francis Grant †; — Hans Schäuffelein. — Konkurrenz für eine Musterausstattung bürgerlicher Wohnräume; Zum Konkurrenz-Unwesen. — Der Kunstverein in Zwickau; Die siebzehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst. — Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln; Denkmal für den Herzog Karl von Braunschweig in Genf; Marinemaler Saltzmann in Berlin. — Vom Kunstmarkt: Leipzig; Kunstlagerkatalog von Franz Meyer in Dresden. — Auktions-Kataloge. — Zeitschriften. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

I.

Nichts kann charakteristischer für die derzeitigen Kunstzustände in Deutschland sein, als die ebenso mangelhafte wie spärliche Vertretung der historischen Malerei auf der diesjährigen akademischen Kunstausstellung, die doch die Quintessenz dessen enthalten soll, was innerhalb eines Jahres an so reich belebten Kunststätten wie Berlin, Düsseldorf, München, Weimar und Karlsruhe geschaffen worden ist. So hoch man auch alle ungünstigen Umstände, die während des verflossenen Jahres auf die deutsche Kunst nachtheilig gewirkt haben, die Pariser Weltausstellung, die Noth der Zeit und Ähnliches, in Rechnung bringen mag, wir bleiben am Ende immer wieder bei der leidigen Thatsache, daß der Staat es an der nothdürftigsten Pflege der Malerei großen Stils fehlen läßt, als der letzten Ursache ihres Verfalls stehen.

Die deutsche Kunst hat, wie die Pariser Weltausstellung zur Genüge bewiesen, nicht den mindesten Grund, vor der französischen die Segel zu streichen. Zu welcher Blüthe würde sich das verstoßene und verkümmerte Aschenbrödel entfalten, wenn die verschiedenen Staatsregierungen in Deutschland für die Museen ihrer Haupt- und größeren Provinzialstädte auch nur halb so viel Historiengemälde erwerben wollten, wie es die französische Regierung systematisch Jahr aus Jahr ein thut. Zwei Dritttheile von der großen Menge riesiger Historienbilder, welche man in berechtigtem Stolze auf dem Marsfelde zu einem imponirenden Aufgebot vereinigt hat, sind im Besitze des Staates. In Deutschland bleibt die Pflege der historischen Malerei den Vorständen der wenigen städtischen Museen, den Kunstvereinen und der Verbindung für historische Kunst überlassen. Die Museumsvorstände haben das Bestreben, ihre Sammlungen möglichst vielseitig zu gestalten und im Allgemeinen auch eine Abneigung gegen große Bilder, den Kunstvereinen fehlen die Mittel, der Berliner Nationalgalerie fehlt der Raum und die Verbindung für historische Kunst ist allein nicht im Stande, den Verfall der großen Malerei in Deutschland aufzuhalten.

Vier Wochen nach Eröffnung der Ausstellung ist noch aus München ein großes Historienbild gekommen, zur guten Stunde, um das totale Fiasco der deutschen Historienmalerei zu verhindern, der Todesgang Andreas Hofer's von Franz Defregger. Wir sind so sehr gewöhnt, den trefflichen Meister trotz seiner Herkunft aus dem Pusterthale zu den Unsrigen zu zählen, daß seine Schöpfung wohl unbestritten der deutschen Kunst zu Gute kommen darf. Es ist das erste Mal, daß Defregger mit einem Gemälde mit lebensgroßen Figuren auftritt. Er, der bisher das historische Genre mit Meisterschaft beherrschte, zeigt sich nun auch als Historienmaler großen Stils, und das ist immerhin ein interessantes künstlerisches Ereigniß, vielleicht sogar ein Wendepunkt in dem Entwickelungsgange eines Meisters, der, wenngleich aus der Schule Piloty's hervorgegangen, sich doch stets eine gewisse Selbständigkeit und Originalität bewahrt hat. Diese Unabhängigkeit von der akademischen Schablone, seine Naivetät der Natur

gegenüber und seine Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung gehören zu den besten und anziehendsten Seiten seines künstlerischen Charakters. Den koloristischen Theil seiner Aufgabe hat Defregger nun freilich in glänzender Weise gelöst. Einige Partien des Bildes sind mit fabelhafter Vollendung gemalt. Das Wort Virtuosität wäre bei der soliden, nicht auf raffinirte malerische Effekte ausgehenden Technik unseres Künstlers nicht am rechten Orte. Daneben finden sich aber auch Stellen, die so auffallend flüchtig behandelt und so wenig durchgearbeitet sind, daß man versucht ist, zu glauben, es gebräche dem Maler doch vielleicht an der geistigen Kraft, um eine Komposition von solchem Umfange gleichmäßig zu durchdringen und zu beherrschen.

Die ergreifende Scene spielt sich in einem Corridore ab, der von dem Gefängniß Hofer's über eine Treppe nach dem Hofe führt, wo ein Peloton französischer Soldaten unter dem Commando eines Officiers den Verurtheilten erwartet. Mitten auf dem Wege wird der Freiheitskämpfer, der mit ruhiger Heiterkeit, das edle Haupt stolz emporgerichtet, dem Tode entgegengeht, von seinen mitgefangenen Landsleuten aufgehalten, die sich wehklagend um ihn drängen und krampfhaft seine Hände fassen. Einige sind, vom Schmerze übermannt, vor ihm in die Kniee gesunken, andere blicken ihn fragend an, als zweifelten sie noch immer an der furchtbaren Wahrheit. Zwei dieser braven Männer tragen die Spuren des Kampfes. Der Eine ist am Bein verwundet, das mit blutigen Tüchern bandagirt ist, und humpelt mit einer Krücke heran. Der Andere trägt den Arm in der Binde. Er hat sich mühsam die Stufen hinaufgeschleppt, die in den Hof hinabführen, und blickt mit einem Ausdruck unsäglichen Schmerzes zu seinem Helden empor, der sogleich an ihm vorüber muß. Im Hintergrunde sieht man einen Geistlichen, der trauernd und voll Theilnahme auf die Abschiedsscene blickt, und einen Soldaten, der zur Bedeckung gehört. Seine Kameraden sind nicht mehr sichtbar; aus der Dämmerung des Corridors blinken nur ihre Bajonette hervor.

Auf den Kopf und die edle Gestalt Hofer's fällt ein breiter, vom Hofe aus hineingeführter Lichtstrom, der auch noch die vor und neben ihm knieenden trifft. Alle übrigen Figuren, es sind im Ganzen zwölf, sind in den Halbschatten gerückt, so daß sich das erste Interesse des Beschauers auf die Hauptgruppe concentrirt, die zugleich die Mitte der Komposition einnimmt. Aber es bleibt nicht lange daran haften. Gerade in dem kunstvollen Aufbau der Hauptgruppe, der ganz nach der akademischen Regel vollzogen ist, vermissen wir die frische Unmittelbarkeit und die Natürlichkeit Defregger's. Der Alte, der an der linken Seite des Helden kniet und im Uebermaaß des Schmerzes die Hand an das Haupt drückt, das ihm zu zerspringen droht, dieser alte wettergebräunte Tiroler mit der tief durchfurchten Stirn ist ohne Vergleich fesselnder und von viel tieferer Wahrheit als Hofer, der etwas theatralisch den linken Fuß vorgesetzt hat. Und dasselbe gilt von dem Manne, der dicht vor ihm kniet und sein Angesicht in seinen Händen verborgen hält, und vor allen Dingen von den beiden Verwundeten, die von einer ungemein scharfen Beobachtungsgabe zeugen. Man sieht das an einzelnen kleinen Zügen, so an der Manier, wie der Lahme zuckend den Fuß nachschleppt, wie er vorsichtig auftritt, wie der andere die Last seines Körpers von dem kranken Arme fern hält. Um so bedauerlicher ist die Pose der Hauptfigur. Wenngleich Hofer kurz vor seinem Ende schrieb, er sähe dem Tode entgegen, ohne daß ihm die Augen naß würden, so hätten wir doch in dem Momente, den der Maler gewählt, eine stärkere innere Erregung erwartet, als sie Defregger zum Ausdruck gebracht. Es wäre dadurch jener so mächtig ergreifende, hoch dramatische Zug in das Bild hineingekommen, der das „Letzte Aufgebot" trotz seines ungleich geringeren Umfanges zu einem der besten deutschen Historienbilder gemacht hat.

Leider scheint die geistige Kraft Defregger's noch vor der völligen Bewältigung seiner großen Aufgabe erlahmt zu sein. Denn die französischen Soldaten mit ihrem Offizier sind so auffallend flüchtig und sorglos behandelt, daß man sich diese Thatsache nicht anders erklären kann. Hier scheint dem Maler, der die herrlichsten Tirolergestalten nur so aus dem vollen Leben herausgegriffen hat, jede Naturanschauung zu fehlen. Sonst würde er unmöglich solche steifbeinige, hölzerne Kerle hingestellt haben. Auch trugen die Offiziere des ersten Napoleon noch nicht jenen charakteristischen Bart, den der Neffe des großen Oheims in die Mode brachte. Dieser Mißklang stört in empfindlichster Weise die Harmonie des großen Bildes, das ohne Frage den bedeutendsten Schöpfungen der neueren deutschen Kunst angereiht werden muß. Darin steckt denn doch ein ganz anderes Stück Arbeit, als in dem riesigen Einzug Karl's V. in Antwerpen von Makart oder in einem anderen Sensationsgemälde ähnlichen Schlages. Ob aber Defregger nicht ein gut Theil seiner uns so lieb gewordenen Eigenart einbüßen wird, wenn er auf diesem Gebiete fortschreitet, ob er sich nicht noch tiefer in die verhängnißvollen Schwierigkeiten des Komponirens im großen Stil verwickeln wird, das ist eine andere Frage, deren Beantwortung wir der Zukunft überlassen wollen. Sie mag uns aber die Freude am Genuß des Gegenwärtigen nicht verderben.

Defregger hat auch noch zwei höchst interessante Studienköpfe ausgestellt, den eines Tirolers in mittleren Jahren, der, so charakteristisch und lebensvoll er



auch sein mag, doch nunmehr durch die von starken Empfindungen bewegten Physiognomien auf dem großen Bilde in den Schatten gestellt wird, und den eines bildhübschen Tiroler Mädchens, das sich um seines unbeschreiblichen koloristischen Reizes willen auch noch neben dem großen Bilde behauptet. Das blasse ovale Gesicht, welches ein Zug tiefer Schwermuth beherrscht, ist von einem schwarzen Schleier umrahmt, der nur die kastanienbraunen Haare über der Stirn etwas freiläßt. Mit nur drei Tönen, schwarz, weiß und braun, ist eine frappirende Wirkung erzielt worden. Ich möchte sagen, Defregger hat nie etwas Besseres gemalt. Da ist keine Spur von jenem fatalen gelblichen, wächsernen Fleischton zu sehen, dem wir leider auch auf dem Hoferbilde wieder begegnen und der sich durch die gleichmäßige Beleuchtung der Hände dort besonders stark markirt.

Der akademischen Kunstausstellung ein zweites Meisterwerk ersten Ranges zu liefern, war Gustav Richter vorbehalten. Mit dem Bilde der Gräfin Karolyi, der Gattin des österreichischen Botschafters am Berliner Hofe, hat der Meister ein Werk hingestellt, dem absolut nichts Aehnliches an die Seite zu setzen ist, nicht einmal eines von Richter's früheren Bildnissen, auch nicht das an und für sich brillante Porträt der Fürstin Carolath, welches sich gegenwärtig in Paris befindet. Ich sagte absichtlich: er hat ein Werk hingestellt, nicht gemalt oder geschaffen. Denn diesem Werke, das man als eine der vollgültigsten und am meisten charakteristischen Offenbarungen der modernen Kunst betrachten muß, sieht man in keinem Zuge mehr den Prozeß des Werdens an. Da wird man auch nicht mehr die leiseste Spur des Experimentirens gewahr: Ton ist neben Ton mit einer geradezu stupenden Sicherheit hingesetzt und mit einander verschmolzen. Alles Technische ist dem Auge völlig entzogen, man sieht nur das Gewordene. Die scheinbare Mühelosigkeit des Machens war von jeher eine der charakteristischen Eigenschaften Richter's: sie ist aber nie zuvor so glänzend zu Tage getreten, wie auf dem Bildniß der Gräfin Karolyi. Mit diesen technischen Qualitäten, die hinter keinem Porträtmaler Europa's zurückstehen, auch nicht mehr hinter Bonnat, korrespondirt eine Noblesse der Auffassung bei aller Naivetät, die nach meinem Gefühl noch kein Franzose erreicht hat. Die Abwesenheit jeglichen Raffinements macht einen der Hauptreize des köstlichen Bildes aus.

Kann es ein einfacheres Arrangement geben? Die Gräfin stützt den interessanten Kopf mit den großen ausdrucksvollen Augen, denen ein gewisser Anflug von Blasirtheit einen pikanten Reiz verleiht, auf den rechten Arm, dessen Ellenbogen auf der hohen Lehne eines mit gepreßtem Leder überzogenen Sessels in steifen geradlinigen Formen ruht. Den feinen, schlanken Oberkörper umschließt ein Oberkleid aus grünem, ebenfalls gepreßtem Sammet mit herzförmigem, spitzengarnirtem Ausschnitt. Die Spitzen fallen breit rechts und links auf die Schultern. An der linken steckt eine Rosenknospe von zarter blaßrother Farbe. Das Unterkleid, dessen Vorderbreite durch den Schnitt des Obergewandes ganz sichtbar ist, besteht aus stumpfer dunkelgrüner Seide. Auf den Lehnen des Stuhles liegt, von dem Arme gehalten, ein rother Sammetmantel mit breitem Pelzbesatz, der um den Rücken der Gräfin geschlungen ist und von ihr mit der linken herabhängenden Hand, die in einem feinen hellgrauen Handschuh steckt, festgehalten wird. Den Kopf bedeckt ein schwarzer breitkrämpiger Rembrandthut mit einer großen weißen Feder, unter dem die leicht gekräuselten schwarzbraunen Haare auf die Stirn herabquellen.

Die Modellirung des Angesichts ist zart wie ein Hauch und doch vollkommen plastisch. Von dem porzellanartigen oder vielmehr glasigen, harten Fleischton, den Richter niemals ganz überwinden konnte, ist auf diesem Bilde keine Spur mehr vorhanden.

Weniger glänzend, aber ebenso wohlthuend durch seine Einfachheit und ebenso charakteristisch ist ein Brustbild des Kaisers, welches den Monarchen im Hauskleide darstellt, d. h. soweit von einem solchen bei Kaiser Wilhelm die Rede sein kann. Der Uniformrock ist aufgeknöpft, und die weiße, bis zum Hals hinaufgehende Weste, die der Kaiser stets zu tragen pflegt, ist in ihrer ganzen Breite sichtbar. Um den Hals ist das blaue Band des Ordens pour le mérite gezogen. Das große Galabild, welches der Künstler vor zwei Jahren für das Offizierkorps der Breslauer Kürassiere gemalt hat, war in seinem physiognomischen Theile ungleich weniger gelungen als dieses schlichte Porträt, das fortan der kleinen Zahl der wirklich guten Kaiserbildnisse anzureihen ist. Die gewinnende Herzensgüte und Leutseligkeit, der hervorstechendste Charakterzug des seltenen Mannes, vereint sich mit der auch im Negligé bewahrten straffen, ritterlichen Haltung zu einem Bilde von vollendeter Harmonie.

Es ist begreiflich, daß neben solchen Schöpfungen hors de ligne auch bessere Arbeiten unserer geschätzten Porträtmaler Graef, Biermann, Plockhorst, O. Begas, Hummel, O. Heyden u. s. w., als wir sie in diesem Jahre leider zu sehen bekommen, nicht bestehen würden. Nur Fritz Paulsen, ein Genremaler, dem als solchem mancher glückliche Wurf gelungen, ist mit einem weiblichen Bildnisse von großer Zartheit der Formengebung und Distinktion so stark in den Vordergrund getreten, daß man von seinen weiteren Leistungen Gutes erwarten darf. Freilich bleiben seine koloristischen Fähigkeiten noch weit hinter Richter zurück, aber sie bewegen sich doch in derselben Richtung. A. R.

Der deutsche Architektentag in Dresden.

—s. In den ersten Tagen des September fand in Dresden die 3. Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine statt. Dieselbe war von gegen 600 Theilnehmern aus allen Gauen Deutschlands besucht; doch hatte man auf noch mehr gerechnet. Durch das freundliche Entgegenkommen der königlichen und städtischen Behörden, wie namentlich auch durch die glücklichen Arrangements des Lokal-Komité's, wurde den Gästen der Aufenthalt in Dresden möglichst angenehm und nutzbringend gemacht.

Der Generalversammlung gingen am 30. und 31. Aug. die Berathungen der Delegirten des Verbandes voraus. Es hatten sich hierzu von 18 Vereinen 32 Abgeordnete eingefunden, welche den Geh. Regierungsrath Funk aus Köln zum Vorsitzenden wählten. Die Hauptgegenstände der Verhandlung waren: Die Dauer der Eisenkonstruktionen, insbesondere der eisernen Brücken. Kosten der Binnenschifffahrt. Einheitliche Bezeichnung mathematisch-technischer Größen. Aufstellung einer Statistik des Bauwesens. Publikation bedeutender Bauten. Baurechtliche Bestimmungen über Hochbauten. Haftpflicht bauleitender Techniker. Vereinigung der Interessen von Communication und Landeskultur. Bezeichnung metrischer Maße und Gewichte beim privaten Verkehr. Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale des deutschen Reiches. Honorirung technischer Sachverständiger. Prüfungsanstalten und Versuchsstationen für Eisen, Stahl und Baumaterialien im Allgemeinen. Transportmethoden bei der Canalschifffahrt. Aufstellung von Normalprofilen für Walzeisen. — Die Ergebnisse dieser Verhandlungen werden in dem Organe des Verbandes, der „Deutschen Bauzeitung“ zum Abdruck gelangen. Noch wurde mitgetheilt, daß der Verband zur Zeit 25 Vereine mit 6135 Mitgliedern umfaßt. Für die nächste Delegirten-Versammlung wurde Heidelberg gewählt und die Geschäftsführung dem mittelrheinischen Architekten- und Ingenieur-Verein übertragen.

Die zur Generalversammlung eingetroffenen Gäste wurden am Abend des 1. Sept. im festlich geschmückten Belvedere der Brühl'schen Terrasse von ihren Dresdener Collegen bewillkommnet. Am Morgen des darauffolgenden Tages fand in der Aula des Polytechnikums die erste Plenarsitzung statt, welche durch die Gegenwart Sr. Majestät des Königs ausgezeichnet wurde. Nach der Eröffnungsrede des Vorsitzenden, Geh. Regierungsrath Böttcher (Dresden), begrüßten die Versammlung noch im Auftrage des Finanzministeriums Geh. Finanzrath Köpcke und im Namen der Stadt Dresden Oberbürgermeister Dr. Stübel, worauf Baurath Lipsius aus Leipzig einen trefflichen Vortrag über die ästhetische Behandlung des Eisens im Hochbau hielt. Den Schluß dieses ersten Versammlungstages bildete am Abend ein Kellerfest im Waldschlößchen. Die großen Kellerräume dieses berühmten Bierlokals waren mit grünen Reisern, mit Fahnen und Wappen und humoristischen Malereien phantastisch geschmückt, und ebenso fehlte es, zur Erhöhung der Feststimmung, nicht an Musik und Gesang und allerhand Lazzi's.

Der 3. September war den Abtheilungs-Sitzungen gewidmet. In der Abtheilung für Hochbau hielt Architekt Gurlitt (Dresden) einen Vortrag über den Einfluß der Renaissance auf die deutschen Steinmetzhütten. Diesem folgte im Anschlusse an den in der ersten Plenarsitzung gehaltenen Vortrag des Bauraths Lipsius eine Discussion über die Verwendung des Eisens. In der Abtheilung für Ingenieurwesen wurden drei Vorträge gehalten. Zunächst sprach Regierungsrath Wernekinck (Charlottenburg) über Anlage und Transportmethoden von Wasserstraßen, wie Kosten der Binnenschifffahrt, die, mit anderen Transportmitteln verglichen, in Deutschland noch wesentlicher Verbesserung bedürfe. Sodann berichtete Bezirksingenieur Dr. Fritzsche (Dresden) über die gemachten Erfahrungen bezüglich der Dauer der Eisenkonstruktionen. In einem dritten Vortrag endlich erörterte Civilingenieur Scharowsky (Dresden) noch die wichtige Frage wegen Aufstellung von Normalprofilen für Walzeisen. Die Bildung einer Abtheilung für Maschinenwesen war, aus Mangel an Theilnehmern, nicht gelungen. Am folgenden Tage wurde bereits früh 8 Uhr die Arbeit in den Abtheilungen wieder aufgenommen. In der Abtheilung für Hochbau referirte Maschinenfabrikbesitzer Friedrich (Plagwitz-Leipzig) über Desinfectionsanlagen für Privat- und öffentliche Gebäude; während in der Abtheilung für Ingenieurwesen Geh. Finanzrath Köpcke (Dresden) einen interessanten Vortrag über Messungen von Bewegungen an Bauwerken unter Vorführung der dazu erforderlichen Instrumente hielt und Oberingenieur Kitzler (Dresden) über das Princip des Zahnradbetriebes sprach und zwar in Anwendung auf die Ersteigung des Erzgebirges von böhmischer Seite. Den genannten Vorträgen folgten in beiden Abtheilungen noch verschiedene Referate. In der Mittagsstunde desselben Tages fand die zweite Plenar- und Schlußsitzung statt, welcher Finanzminister v. Könneritz beiwohnte.

Die Zeit vor und nach den Sitzungen wurde von den Theilnehmern der Versammlung fleißig zum Besuche der Sammlungen, wie namentlich auch zur Benutzung der hervorragendsten industriellen Etablissements und Bauwerke benutzt; wozu das als Festschrift vertheilte Werk: „Die Bauten von Dresden“, sich als zweckentsprechender Führer erwies. Ein näheres Eingehen auf dieses instruktive und trefflich ausgestattete

Buch bleibe einer besonderen Berichterstattung vorbehalten. Auch die aus Anlaß der Versammlung im k. Orangeriehause veranstaltete technische Ausstellung bot manches Interessante. Dieselbe enthielt von Dresdener Architekten die verschiedenen preisgekrönten Konkurrenzentwürfe Giese's und Weidner's, wie das Rathhaus für Hamburg, die Petrikirche für Leipzig, die böhmische Kirche für Dresden u. s. w.; ferner den Plan, welchen G. L. Möckel für letztgenannte Kirche geliefert, wie dessen Dresdener Johanneskirche; sodann Pläne und Modelle von B. Schreiber, Landbaumeister Canzler, Hänel, Adam u. A. Auf dem Gebiete des Ingenieurfaches, das fast nur durch Inländer vertreten war, zogen besonders die zahlreichen Arbeiten der königl. sächs. Wasserbaudirektion die Aufmerksamkeit auf sich. Von auswärtigen Architekten, welche sich durch Entwürfe, Aufnahmen u. dergl. betheiligt hatten, sind hervorzuheben: Otzen, Kuhn und Schwechten (Berlin), Rincklake (Düsseldorf), Breckelbaum (Hamburg), Sommer (Frankfurt), Heidelberg (Weißenfels) und Springer (Altenburg). Ebenso gaben noch die städtischen Hochbauwesen von Aachen und Berlin Kunde ihrer Thätigkeit.

Was die den Gästen bereiteten Vergnügungen betrifft, welche dem bereits erwähnten Kellerfest noch anzureihen sind, so fehlte es selbstverständlich nicht an dem üblichen Bankett, welches, mit Toasten reich gespickt, im Gewerbehause abgehalten wurde. Einen recht befriedigenden Eindruck hinterließ ein Besuch von Meißen, wohin am Nachmittag des 3. Sept. zwei Dampfer die Versammlung brachten. Aeltere Festgenossen erinnerten sich dabei der vergnügten Stunden, welche sie bereits im Jahre 1854 an dem freundlichen und durch seine Baudenkmäler berühmten Orte verlebt hatten. Auch diesmal wieder fand man daselbst die liebenswürdigste Aufnahme. Auf dem Marktplatze begrüßte der wackere Bürgermeister der Stadt die Ankommenden vom Rathhause herab und ebenso wurde ihnen am blumengeschmückten Eingange in die Albrechtsburg, deren Besichtigung der Ausflug vornehmlich gewidmet war, ein festlicher Empfang zu Theil. An der Spitze der mit der Ausschmückung der Burg gegenwärtig beschäftigten Künstler erwartete hier Geh. Hofrath Dr. Roßmann die Versammlung und führte dieselbe, unter passender Ansprache, in das Innere ein. Letzterer, der Autor des Planes zur künstlerischen Ausschmückung des Bauwerkes, der zugleich mit der Leitung der hierauf bezüglichen Arbeiten betraut ist, hatte dem versammelten Verbande eine Schrift gewidmet, welche, die Geschichte, Wiederherstellung und insbesondere die Dekoration der Albrechtsburg eingehend behandelnd, ein treffliches Orientirungsmittel abgab. Mit Interesse und Befriedigung nahm man von den bereits weit vorgeschrittenen Arbeiten Kenntniß. Nach einer Besichtigung des Domes, woselbst die Festgenossen durch eine Musikaufführung überrascht wurden, versäumten dieselben nicht, unter den auf dem Schloßhofe aufgeschlagenen Zelten, wie in den gemüthlichen Weinkneipen des Ortes, auch das edle Meißener Gewächs zu probiren. Als der Heimweg angetreten wurde, bot sich den Scheidenden noch ein prächtiger Anblick dar, indem Dom und Schloß in rother, bengalischer Beleuchtung magisch aus dem Dunkel der Nacht hervortraten. Heiter und lohnend zugleich gestaltete sich ein zweiter Ausflug auf der neuen, an landschaftlichen Schönheiten reichen Bahnstrecke Pirna-Lohmen-Neustadt-Sebnitz-Schandau, am 5. Sept., dem Schlußtage der Versammlung.

Kunstliteratur.

Leitfaden für den Unterricht der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers, für technische Hochschulen, Kunst-, Baugewerbe- und Kunstgewerbeschulen rc. bearbeitet von Prof. A. Vischer. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchhandlung 1878. 53 S. u. 25 Tafeln. 8.

Das obige Werk gliedert sich, wie der Titel besagt, in zwei Hauptheile: „Anatomie" und „Proportionslehre", welche untereinander keinen organischen Zusammenhang erkennen lassen. Es ist hauptsächlich für Studirende technischer Fächer berechnet. Der Verfasser fand es für geboten, den Text in möglichst gedrängter Form zu geben und legt besonderen Nachdruck auf die beigegebenen, von ihm selbst gezeichneten Tafeln.

Der erste Theil des Büchleins, welcher sich mit der Anatomie des menschlichen Körpers befaßt, zerfällt in vier Abschnitte. Als Eintheilungsgrund gelten die verschiedenen Körperregionen (Kopf, Rumpf, obere und untere Gliedmaßen). Der Verfasser versucht zunächst eine gedrängte Beschreibung der den einzelnen Körpertheilen zu Grunde liegenden Knochen zu geben und bespricht im Anschlusse hieran die darüber lagernden Weichtheile, wobei naturgemäß den Muskeln die relativ eingehendste Behandlung zu Theil wird. Der erste Abschnitt enthält überdies andeutende Excurse über Phrenologie, Racenschädel, Mienenspiel u. dgl.

Wenn ein Fachmann das Büchlein zur Hand nimmt, so drängen sich ihm auf jeder Seite unwiderlegliche Beweise dafür auf, daß der Verfasser der Wissenschaft, die er behandelt, als Laie gegenübersteht. Mögen uns hie und da Bemerkungen oder Erörterungen ein Lächeln abnöthigen, weil sie die Signatur des Mißverstandenen zu deutlich an sich tragen, so kann man doch zuweilen wieder eine gerechte Wallung des Unwillens schwer unterdrücken, wenn man sieht, wie der Verfasser mit trockenen Worten die absurdesten Dinge als Thatsachen hinstellt. Ist es glaublich, daß

in einem Buche mit der Jahreszahl 1878 zu lesen ist: die phrenologischen Untersuchungen eines Gall, Spurzheim, Carus 2c. hätten ergeben, daß die vordere Hirnmasse der intellectuellen, die mittlere der gemüthlichen Thätigkeit, die hintere aber dem Willen und den sogenannten animalischen Trieben diene — oder das kleine Gehirn bewerkstellige die Bewegungen des ganzen Knochen- und Muskelapparates u. dgl. m.? Aber abgesehen von derartigen Absurditäten muß man den beschreibend anatomischen Theil des Werkes durchaus als ungenügend bezeichnen. Die Schilderungen der anatomischen Details sind theils unvollständig, theils unrichtig — namentlich Lagerung und Wirkungsweise der einzelnen Muskeln sind oft falsch angegeben. Daß man vergebens bei dieser dürftigen Beschreibung nach einer verständig für den Künstler berechneten Anordnung und Darstellung sucht, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Die Tafeln, welche den ersten Theil des Buches zu illustriren bestimmt sind, sind nicht im Stande, für den mangelhaften Text einen Ersatz zu bieten. Den Abbildungen des Skelets und seiner Theile ist der Vorwurf zu machen, daß dieselben, (vorausgesetzt, daß sie überhaupt nach der Natur angefertigt wurden, was uns einigermaßen zweifelhaft erscheint,) nach schlechten und ungenügenden Präparaten gezeichnet sind. Die Darstellungen der Muskeln aber liegen so fernab von Naturähnlichkeit (von Naturwahrheit nicht zu sprechen), daß man versucht wäre, sie für Karrikaturen zu halten. Die künstlerische Ausführung der Abbildungen überhaupt erreicht kaum das Maaß einer bescheidenen Mittelmäßigkeit. Es sei uns erlassen, den zweiten Theil des Werkes (Proportionslehre), welcher jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrt, eingehender zu besprechen. Es ist zu unerquicklich, von einer literarischen Arbeit nur Ungünstiges berichten zu können. Hingegen können wir uns nicht versagen, über den beabsichtigten Zweck des vorliegenden Werkes und ähnlicher Erzeugnisse einige Bemerkungen zu machen.

Der Verfasser scheint von der Ansicht ausgegangen zu sein, daß denjenigen Kunstschülern, welchen das Studium der Anatomie nicht wie dem Maler und Bildhauer als unentbehrliches Hilfsstudium obliegt, mit einem möglichst geringen Ausmaß jener Wissenschaft etwas gedient sei. Es fällt nicht schwer, das Irrige dieser Anschauung, welche leider nur zu verbreitet ist, darzuthun. Die Anatomie ist für den Maler und Bildhauer eine Hilfswissenschaft, das heißt der Künstler soll im Stande sein, für seine Zwecke aus ihr Rath und Belehrung zu schöpfen; hierzu gehört aber, daß er diese Wissenschaft in einem gewissen Umfange vollkommen beherrscht oder wenigstens — einmal beherrscht hat. Was der Kunstjünger als bleibenden Erwerb aus den sogenannten theoretischen Fächern für's praktische Leben von der Akademie mitnimmt, das ist nicht so sehr eine größere oder geringere Summe von Detailkenntnissen, das ist vielmehr eine gewisse Sicherheit, sich in dem Gegenstande zu orientiren. Das Vertrautsein mit der Methode unserer „theoretischen" Disciplin ist es, was ihm für's Leben als stets verwerthbares Eigenthum bleibt; dies ermöglicht ihm, die Summe seiner Detailkenntnisse, von denen im Laufe der Zeit mehr oder weniger entschwunden sein mag, in jedem Augenblicke und mit jedem Behelf in einer Weise wieder aufzufrischen, daß ihm jene Wissenschaft in der That das bleibt, was sie ihm sein soll: Führer und Rathgeber; es darf das Verständniß einer Wissenschaft nicht entschwinden, die ihm Hilfswissenschaft für sein künstlerisches Schaffen sein soll. Diese Sicherheit und Vertrautheit mit dem Gegenstande kann er sich aber nur dann erwerben, wenn er denselben einmal in aller Gründlichkeit, mit Ernst und Interesse und geleitet durch einen methodischen Unterricht verarbeitet und in sich aufgenommen hat. Was soll nun ein Kunstschüler mit den ärmlichen Brosamen vom reichen Tische der Wissenschaft, wie sie in dem vorliegenden und leider noch manchem ähnlichen Buche geboten werden! Der Herr Verfasser giebt zwar zu, daß sein Werk nicht für den bildenden Künstler, Maler oder Bildhauer, berechnet sei, sondern für Architekten oder andere Studirende technischer Fächer, des Kunstgewerbes 2c., welche in „verhältnißmäßig kurzer Zeit einen richtigen Begriff von dem Muskel- nnd Knochensystem" erhalten sollen, „ohne deren Kenntniß es auch für den Begabtesten eine Unmöglichkeit sei, die menschliche Figur organisch richtig darzustellen." Es ist nicht zu läugnen, daß ein gründliches Wissen in dem Sinne, wie wir es oben entwickelt haben, aus Werken von der Qualität des vorliegenden nicht erworben werden kann, selbst wenn gegen die Richtigkeit des Inhaltes nichts einzuwenden wäre. Fragen wir uns aber, was soll ein Architekt oder ein Schüler einer Kunst- oder Baugewerbeschule mit anatomischen Kenntnissen überhaupt? Es scheint uns, daß hier nur zweierlei denkbar ist. Entweder erwirbt sich der Betreffende anatomische Kenntnisse in einem solchen Grade, daß er auch einen reellen Nutzen davon hat, also sagen wir beispielsweise, daß er gegebenen Falls im Stande ist, figürliches Beiwerk in einem architektonischen Entwurf anatomisch richtig zu zeichnen und auch in's Detail ohne fremde Beihilfe durchzuführen — dann steht er eben auf einer Stufe theoretischer Bildung, wie sie unter seinen Berufsgenossen nicht gewöhnlich ist, seine Kenntnisse können aber dann hinter denen, wie sie ein akademisch gebildeter Maler oder Bildhauer besitzt oder besitzen soll, nicht zurückstehen, — oder er begnügt

sich mit ganz oberflächlichen Begriffen von dem Baue und der Anordnung der einzelnen Organe des menschlichen Körpers, dann sehen wir aber keinen Nutzen für seine künstlerische Aufgabe daraus entspringen. Halbes und oberflächliches Wissen hat seit je mehr geschadet als genützt. Werken, welche die Aufgabe hätten, zu derartigen oberflächlichen Kenntnissen zu verhelfen, können wir also eine Existenzberechtigung überhaupt nicht zusprechen. Wer an unserer Wissenschaft nur ein ganz allgemeines Interesse hat, der findet zu seiner Belehrung genug in einer der zahlreichen, oft ganz brauchbaren populären Schriften naturwissenschaftlichen Inhaltes. Ein anatomisches Wissen aber, welches ihm für künstlerische Aufgaben Unterstützung und Behelf sein soll, wird er aus letzteren ebensowenig wie aus ersteren zu erwerben im Stande sein. F.

Abriß der Geschichte der Baustile von Wilhelm Lübke. Vierte Auflage. Leipzig, Seemann. 1878. 8.

Diese Zeitschrift brachte zwar schon eine kurze Notiz über das Erscheinen der vierten Auflage dieses Lübke'schen Werkes. so daß eine Besprechung desselben vielleicht überflüssig erscheint. Dessenungeachtet möchten wir glauben, daß sich über das Buch manches sagen läßt, was seiner Verbreitung und seiner weiteren Vervollkommnung zu Gute kommen könnte. Zeigt sich dasselbe ja doch in seiner neuesten Erscheinung so sehr entwickelt und ist es durch Erweiterungen und reichere Ausstattung mit einer großen Anzahl ganz vortrefflicher Abbildungen so schön und gut geworden, daß es durch geringe Zusätze mehr äußerlicher Art unübertrefflich werden könnte.

Was das Lübke'sche Werk besonders werthvoll macht, das ist seine sprachliche Vollendung und Abrundung, welche wir zwar bei allen Lübke'schen Publikationen zu finden gewohnt sind, die aber gerade bei einer nicht für den Fachmann sondern für das große Publikum und den Anfänger berechneten Arbeit von besonderer Wichtigkeit ist. Das Buch ist fesselnd und anregend geschrieben, belehrend, ohne zu ermüden. Darin liegt ein sehr wesentlicher Vorzug vor anderen Werken, welche man zur Einführung in die Baukunst benutzen könnte, und eine Bürgschaft dafür, daß das Buch seine pädagogische Bedeutung sich wahren wird. Wer in den Fall kommt, die Anfangsgründe der Baustile vortragen zu müssen, hat nur je nach den speziellen Verhältnissen Zusätze und Ausführungen beizufügen. Eine vollendete Sprache, wie sie in sehr auffallender Weise gerade den Architekturlehrern zu mangeln pflegt, ist ein unbedingtes Erforderniß für den Unterricht; wem dies nicht direkt einleuchten will, der mache den Versuch, ein Kapitel unseres Buches vorzulesen, und er wird sich leicht von der fesselnden Wirkung einer gewählten, lebendigen Ausdrucksweise überzeugen.

Ein zweiter, entschiedener Vorzug des Buchs liegt in seiner Selbstbeschränkung; es ist eher zu inhaltreich, als daß man ihm das Gegentheil nachsagen könnte; es bringt nicht mehr, als das Nöthige, und dieses reichlich genug; was es bringt, ist knapp und klar vorgetragen, nichts ist vorausgesetzt, was man erst durch das Buch kennen lernen soll, dagegen jede zu weit gehende Erklärung der Formenunterschiede in den Baustilen vermieden, soweit sie eben nur durch ein gründliches Architektur-Studium verstanden werden können. Ich habe das Buch neuerdings mit großer Sorgfalt und in dem Sinne gelesen, um mir über die Frage klar zu werden, ob die Formenwelt, die uns da vorübergeführt wird, nicht in ihrer Entstehungsweise tiefer begründet werden müßte. Nun vergißt der Architekt nur zu leicht, wie er selbst in die Formenwelt der Baukunst ursprünglich eingeführt wurde, daß man nämlich zunächst bloß die Formen zu unterscheiden lernen will, während die Frage nach dem Warum stets erst auf dem Standpunkt einer gewissen Reife der Ausbildung in den Vordergrund tritt. Das Interesse an der Begründung des Angeschauten kommt erst, wenn dieses eine gewisse Vollständigkeit und Uebersichtlichkeit gewonnen hat. Man muß zuerst viel Positives sehen und hören, um unterscheiden zu lernen, und erst später folgt das Bedürfniß nach Kritik und Begründung. Man muß als Verfasser eines im guten Sinne des Wortes populären Buches nicht nur keine Kenntnisse sondern auch keine Neigungen und Interessen voraussetzen, welche der Anfänger nicht hat. Die Jugend sammelt Käfer und Schmetterlinge, Pflanzen und Mineralien, ohne sich um lateinische Namen, Abstammungstheorien, Verwandtschaftsverhältnisse oder chemische Zusammensetzungen zu bekümmern. Ganz ähnlich verhält es sich mit denjenigen, welche sich in die Baustile einführen wollen; sie haben zunächst nur im Auge, unterscheiden und taxiren zu lernen, Bilder in sich aufzunehmen und Thatsächliches dem Gedächtniß einzuprägen. Diesen Anforderungen genügt das Buch in vortrefflicher Weise; wem das nicht plausibel sein sollte, der lese dasselbe in dem angedeuteten Sinne, und versuche, mit Zugrundelegung desselben einem gebildeten Laien oder einem Anfänger in der Architektur das Nöthige begreiflich zu machen, was er zu verstehen wünscht. Wenn ein Architekt irgend ein Kapitel des Buchs aufmerksam liest, so mag er vielleicht das Gefühl haben, als hätte er alles anders vorgetragen, weil jeder Architekt auf einem Standpunkt steht, der gegenüber dem Publikum kein richtiger ist, welches der

Verfasser im Auge hat; überlegt er sich aber, wie er es anfangen solle, um den Uneingeweihten die Sache kurz und bündig vorzutragen, so wird er zu der Ueberzeugung kommen, daß sich der Stoff zwar wohl korrekter und schärfer behandeln ließe, daß aber alles dadurch nüchtern und pedantisch gegenüber dem Lübke'schen Vortrag ausfallen müßte. Zuerst will doch immer der Kunstsinn angeregt, später erst das Kunstverständniß gefördert werden; die Phantasie zu beleben, erreicht man aber nicht mit Aufzählung trockener Thatsachen und langweiliger Beschreibungen, sondern durch lebendige Schilderung, durch Vorführung guter Bilder, durch knappe, aber klare Auseinandersetzung des Zusammenhangs der Stilformen im Ganzen und Großen.

Der Inhalt des Buchs ist hinlänglich bekannt und es bleibt nur hervorzuheben, daß demselben in seiner neuen Bearbeitung eine vortreffliche Einleitung über die vorgeschichtlichen Denkmäler vorausgeschickt worden ist. Der Text wurde hauptsächlich durch eingehendere Berücksichtigung der französischen und deutschen Renaissance bereichert.

Wenn ich einen allgemeinen Wunsch aussprechen sollte, der sich sowohl auf die mittelalterliche als auch auf die Renaissancebaukunst im Norden bezieht, die ja in der Regel einzig und allein dem großen Publikum und den Architekturschülern aus eigener Anschauung bekannt wird, so wäre es einerseits das Hervorheben des ersten Auftretens mancher Stileigenthümlichkeiten nach ihrem Datum; wenn beispielsweise erwähnt wird, daß um 1200 an der Kathedrale von Laon zum erstenmale die für den Uebergangsstil so charakteristischen Ringprofile an den Pfeilern vorkommen, so weiß man sofort, wenn man ihnen an deutschen Bauten begegnet, daß diese erst im 13. Jahrhundert gebaut sein können; namentlich die Formen des deutschen Uebergangsstiles und der deutschen Gothik bedürfen dieser Hervorhebung ihres erstmaligen Auftretens in Frankreich zu ihrer Erklärung. Andrerseits scheint mir in Beziehung auf die Spätrenaissance eine scharfe Kennzeichnung der Stilrichtungen wünschenswerth, wie sie Dohme in unserer Zeitschrift kürzlich gegeben hat. Die Bezeichnungen Stil Louis XIV., Stil Louis XVI. ꝛc. werden heutigentags so häufig genannt und verwechselt, bald von Rococo, Barockstil, Jesuitenstil, style de l'empire gesprochen, daß eine prägnante Bestimmung dieser Stilvarianten nöthig wird.

Eine Reihe von Vorschlägen zu Gunsten weiterer Auflagen von diesem und anderen Werken Lübke's dürften im Princip auch von anderen Autoren der Kunstliteratur anerkannt werden. Ein natürliches und berechtigtes Gefühl läßt uns die möglichst gleichmäßige Vertheilung der Illustrationen eines Buchs als wünschenswerth erscheinen; der Text aber kann sich nicht nach den Holzschnitten richten. So ist es allmählich zum stehenden Gebrauch geworden, die Illustrationen beliebig zu vertheilen. Dieser Usus ist aber eine durchaus verwerfliche Unsitte. Die Illustration gehört absolut zum Text und auf das gefälligere Aussehen des Buchs muß verzichtet werden, wenn der pädagogische Werth durch dasselbe leidet. Für den Leser und den Lernenden ist es durchaus störend, ja es verdirbt geradezu das Gedächtniß und die Anschauungsfähigkeit, wenn Text und Bild auseinanderfallen; da lese ich von gothischen Hauptgesimsen und habe Krabben und Kreuzblumen vor Augen, von der Entwickelung frühfranzösischer Kathedralen und sehe das spätgothische Fenster vom Hôtel de la Trémouille, den Grundriß von Salisbury und englische Details vor mir. Der Leser wird aber auch verstimmt und der Zusammenhang des Textes geht für ihn verloren, wenn er alle Augenblick wo anders nachschlagen muß, um den Holzschnitt zu finden, der das Wort illustriren soll. Da wäre es ja viel zweckmäßiger, alle Holzstöcke zusammenzudrucken und dem Buch einen Atlas von Figurentafeln beizufügen. Die so sehr auf das gefällige Aeußere von Büchern Werth legenden Franzosen haben sich diesen Mißgriff noch nicht erlaubt, der bei deutschen Büchern überhand nimmt, um der hübschen Vertheilung von Abbildungen willen diese vom Text unabhängig zu machen. Möchten deutsche Verleger und Autoren sich über das Unpraktische dieses Usus klar zu werden suchen!

Ein zweiter Vorschlag für illustrirte Lehrbücher überhaupt wäre der, möglichst wenig in halben oder Dreiviertelszeilen zu drucken, um nicht dadurch den Text seiner Klarheit zu berauben; thut man das bloß deßhalb, weil sich auf diese Art kleine oder schmale vertikale Holzstöcke besser unterbringen lassen, so läßt sich zwar dieser Uebelstand nicht ganz vermeiden, aber man kann ihn doch nicht selten beträchtlich vermindern, theils, indem man zwei etwa gleich hohe Holzstöcke neben einander druckt, was ja auch vielfach geschehen ist, theils dadurch, daß man nach Vorbild einiger neuerer naturhistorischer Werke zu den Figuren Beschreibungen und Erläuterungen in einer anderen Schriftsorte beifügt, die dann sehr wohl in stehenden oder liegenden Spalten im Buch stehen und sogar den Text von überflüssigem Stoff entlasten können; historische Daten, Literaturbelege, erwünschte weitere Beispiele, die aber nicht absolut für den Text nöthig sind, kurz Randbemerkungen und Notizen können als Füllmaterial benutzt und so der Text abgerundeter gestaltet werden, ohne daß das Buch an Reichhaltigkeit des Inhalts verliert. Einige weitere Druckbogen werden dann den Preis des Werkes kaum erhöhen oder

dieser könnte wenigstens für Schüler derselbe bleiben, wenn die Lehranstalten als Schüler-Prämien eine bestimmte Anzahl von Exemplaren des Werkes abnehmen.

Sehr wünschenswerth für den praktischen Gebrauch des Buches dürfte es sein, wenn möglichst vollständig die chronologischen Daten an den Rand gesetzt würden, für Anfänger auch nicht ohne Werth, wenn zu jedem Kapitel die wichtigsten und am leichtesten zu schaffenden literarischen Publikationen und Kupferwerke angeführt würden, um auch das weitere Studium der architektonischen Formenwelt zu leiten. — Am meisten der Umarbeitung bedürftig erscheint mir das Kapitel über den Uebergangsstil, der eigentlich nur im Anhang an die Entwickelung der französischen Frühgothik verständlich wird, und dessen Trennung in eine mehr dekorative und eine vorzugsweise konstruktive Richtung, welche der französischen Frühgothik parallel läuft und noch eine Zeit lang sich in Deutschland forterhält, während die vollendete Gothik hier schon Platz gegriffen hatte, schärfer hervorgehoben zu werden verdient.

Diese kleinen Ausstellungen und Wünsche thun indessen dem vortrefflichen Inhalt und der schönen Ausstattung des Buches im Ganzen keinen Eintrag. Die neuen Holzschnitte sind durchweg als gut anzuerkennen und sehr dankenswerth ist es, daß einige der älteren endlich durch bessere Abbildungen verdrängt wurden. Das Buch möge zum Schlusse auch noch besonders denjenigen Damen empfohlen werden, welche sich das Kunsthandwerk mit so erfreulichem Erfolg zum Lebensberuf erwählt haben und denen die Kenntniß der Baustile zum unumgänglichen Bedürfniß geworden ist.

U. O.

Architektonische und bildnerische Ueberreste des alten, von **Gottfried Semper erbauten k. Hoftheaters zu Dresden. Aufgenommen und herausgegeben von Ernst Fleischer, Architekt. Dresden, Verlag von Georg Gilbers. 1878. Fol.**

Die in dem genannten Werke dargestellten Bruchstücke sind, neben einigen Statuen, wie den Figuren des nördlichen Giebelfeldes, welche in den Kellern des alten Zeughauses lagern, und einigen anderen wenigen Gegenständen, welche bei dem Baue des neues Theaters wieder Verwendung fanden, die einzigen Ueberbleibsel von dem Aeußeren des im Jahre 1869 abgebrannten Theaters. Bei der allgemeinen Anerkennung des letzteren als eines der hervorragendsten Bauwerke der Neuzeit, wie bei der Thatsache, daß eine vollständig geordnete Publikation der Details nach den ursprünglichen Zeichnungen jetzt nicht mehr erfolgen kann und da ferner auch das vom Erbauer 1849 herausgegebene, jetzt gänzlich vergriffene Kupferwerk nur Details von dem Innern giebt, ist die vorliegende Arbeit eine willkommene und dankenswerthe. Ohne dieselbe würden die dargestellten Gegenstände, welche zerstreut und meist als Parkdekorationen verkauft worden sind, der völligen Vergessenheit entgegengehen. Die sorgfältig gezeichneten, interessanten Motive werden auf 8 Tafeln in einem zweckentsprechenden Maßstab und in gut ausgeführtem autographischen Druck geboten, während außerdem noch ein in Lichtdruck ausgeführtes Blatt den Bau in seiner Gesammterscheinung veranschaulicht. Der Herausgeber, Architekt Fleischer, war vier Jahre lang im Baubureau des neuen Dresdener Hoftheaters beschäftigt; er hat, angeregt durch diese Stellung, fleißige Studien im Theaterbau gemacht und ist insbesondere mit der Geschichte des letztgedachten Neubaues vertraut; man wird daher auch nicht ohne Interesse seine Ansichten über das neue Theater lesen, welche er in dem Texte zu dem vorliegenden Werke ausspricht. C.

: Von Woltmann's Geschichte der Malerei ist neuerdings eine Doppellieferung erschienen (Verlag von E. A. Seemann), welche zunächst den Antheil **Woermann's** an dem Gesammtwerke, die Geschichte der Malerei des Alterthums, mit dem neunten Bogen zu Ende führt. Mit dem zehnten Bogen beginnt sodann die Arbeit **Woltmann's**, deren erstes Buch, die altchristliche Malerei behandelnd, mit dem zwölften Bogen endet. Den Stoff des zweiten Buches hat der Verfasser in drei größere Zeitabschnitte, Perioden, geordnet, das frühe, das hohe und das späte Mittelalter; die Unterabtheilungen gliedern sich theils nach chronologischen, theils nach ethnographischen Rücksichten, endlich auch nach den Arten der Technik, als Mosaik-, Miniatur-, Wand-, Glas- und Tafelmalerei. Die Uebersichtlichkeit des Inhaltes wird außerdem noch durch Marginalien unterstützt. Die bis jetzt vorliegenden 20 Bogen enthalten 95 Holzschnitte, von denen ein großer Theil neu angefertigt wurde. Auf den reichen Inhalt der ersten Lieferungen werden wir näher eingehen, sobald die Geschichte der mittelalterlichen Malerei, wie zu erwarten steht, mit der vierten Lieferung abgeschlossen sein wird.

Sn. **Von dem Prachtwerke „Italien, eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna"**, in Schilderungen von **Karl Stieler, Eduard Paulus, Woldemar Kaden**, Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart, erscheint eine zweite Auflage, deren erste Lieferung bereits ausgegeben wurde. Auf die Bereicherung des schönen Werkes mit trefflichen Illustrationen hat der Verleger nicht weniger Bedacht genommen als auf den Ersatz solcher Holzschnitte, die strengeren Anforderungen nicht genügen, durch bessere. Der internationale Erfolg des Unternehmens, von welchem eine französische, eine englische, eine italienische, eine schwedische und eine russische Ausgabe erschien, legt ein beredtes Zeugniß für den künstlerischen Werth desselben ab.

A. S. **Von der neuen Vasariausgabe** wurde in diesen Tagen der zweite Band ausgegeben. Er reicht von Starnina bis Andrea del Castagno, führt uns also bereits weit in die Strömung der Renaissancekunst hinein. Beinahe jede Biographie hat in den Anmerkungen und in den chronologischen Prospecten mannigfache Bereicherung erfahren; einzelne Commentare sind theils erweitert, theils ganz neu umgearbeitet worden. Aus der langen Reihe neuer Entdeckungen und Korrekturen heben wir nach dem ersten raschen Durchblicke des Buches folgende hervor. Der Beweis, daß Vasari nicht das Leben des Lorenzo di Bicci, sondern jenes des Sohnes: Bicci di Lorenzo, den einen mit dem anderen verwechselnd beschrieben habe, wird gründlich geführt. Bereits Crowe hat übrigens auf diese Verwechslung aufmerksam gemacht. Der angebliche Giovannino Michelangelo's in Pisa, welcher vor einigen Jahren so großen Lärm erregte, giebt Milanesi dem Matteo Civitali zurück. Das Todesjahr Luca della Robbia's wird nach unserer Zeitrechnung korrigirt: 1482 statt 1481, in dem Commentare zu Robbia die Notiz über den Bildhauer Agostino di Duccio erweitert, das Verzeichniß der Arbeiten Robbia's ergänzt. Unter den Gehilfen Ghiberti's an der zweiten Bronzethüre befand sich auch (1444—1447) der Maler Benozzo Gozzoli. Die von Michelangelo so sehr gepriesene S. Maria della Neve im Lateran, muthmaßt Milanesi, sei nicht von Masaccio, sondern von einem Arcangelo di Cola aus Camerino gemalt worden. Als den Verfasser der anonymen Vita di Filippo Brunelleschi nimmt er Antonio Manetti an, welcher auch die bekannte Novelle vom dicken Tischlermeister redigirt hatte. Dem Leben Fra Filippo Lippi's wurde ein ganz neuer Commentar angeschlossen, aus welchem erhellt, daß nach der Entführung der Lucrezia Buti ihre Schwester Spineta gleichfalls dem Kloster in Prato entfloh und zwei Jahre im Hause Filippo's sich aufhielt. Die Schwester kehrte 1459 wieder in das Kloster zurück, doch ertrug Lucrezia die Fesseln des Nonnen-

lebens so schlecht, daß sie nach kurzer Zeit abermals das Kloster verließ, zu Fra Filippo zog und mit päpstlicher Erlaubniß als Ehefrau mit ihm fortan zusammenlebte. In demselben Commentare stellt Milanesi die Meinung auf, daß an den Fresken in der Sixtina nicht Don Bartolommeo della Gatta, sondern Fra Diamante mitarbeitete, dabei von dem jugendlichen Filippino Lippi unterstützt. Die Grundlage für diese Hypothese bildet ein bekannter Passus in Albertini's Mirabilien. Auch über Baccio Pontelli's Leben und Werke giebt Milanesi in seinem Commentare neue Auskunft. Baccio ist darnach 1450 in Florenz geboren. In den Jahren 1475 bis 1479 lebte er in Pisa und arbeitete an dem Chorgestühl im Dome. Im Jahre 1483 treffen wir ihn im päpstlichen Dienste als Baumeister und Ingenieur. Ungefähr 1492 ist er bereits gestorben. Die ihm von Vasari zugeschriebenen Bauten in Rom müssen in Wahrheit dem bisher ganz unbekannten Meo del Caprina (1430—1501) zugeschrieben werden. Man ersieht schon aus diesen flüchtigen Bemerkungen, wie fruchtbar sich auch der zweite Band der neuen Vasariausgabe für die kunsthistorischen Studien gestaltet. Daß für Milanesi die nichtitalienische Literatur in die zweite Linie gerückt ist, ist aus vielen Gründen begreiflich und zu rechtfertigen. Hat doch z. B. in Deutschland seit Rumohr's Zeiten die Quellenforschung für die alte italienische Kunst nur wenig leisten können. Wünschenswerth bleibt es aber, wenn auf die nordische Literatur Bezug genommen wird, daß dann nicht längst antiquirte Schriften noch als Autoritäten auftreten. Es berührt uns Nordländer doch gar zu seltsam, z. B. für Memling's Leben als Hauptquelle einen Aufsatz Boisserée's im Kunstblatt 1821 citirt zu lesen.

Bilderwerke.

A. S. **Alinari's photographische Publikationen** nach italienischen Fresken und Galeriebildern nehmen ununterbrochen den rüstigsten Fortgang. In der letzten Zeit ist Prato und Lucca von Alinari ausgebeutet worden. Aus der ersteren Stadt boten dem Photographen außer den alten Fresken aus Giotto's Schule in S. Francesco und der Kathedrale die Wandbilder Filippo Lippi's, der Pulpito Mino's da Fiesole, insbesondere aber der Kinderreigen Donatello's an der äußeren Kanzel reichen Stoff. Die Aufnahmen nach der letzteren im großen Maßstabe werden den Kunstfreunden besonders erwünscht sein. Lucca ist durch das schöne Relief des Jacopo della Quercia und zahlreiche Gemälde der Pinacoteca gut vertreten. Auch die Kunstwerke, die sich in dem Besitze der verstorbenen Großfürstin Marie befanden, werden jetzt durch Alinari's Photographien den weitesten Kreisen zugänglich. Bekanntlich können die Publikationen Alinari's, wie alle italienischen Photographien am bequemsten durch Hrn. Oexle in Leipzig (Turnerstr. 8) bezogen werden.

Nekrolog.

A. Breymann †. Am 1. September d. J. starb zu Wolfenbüttel Adolf Breymann, einer der begabtesten jüngeren Bildhauer Dresdens. Derselbe war 1839 im Pfarrhause zu Mahlum am Harze geboren und kam, nachdem er das Gymnasium zu Wolfenbüttel besucht und sich schließlich für die Kunst entschieden hatte, zu einem Steinmetzen in Braunschweig in die Lehre, bei welchem er es jedoch nicht lange aushielt. Eine ihm zusagendere Beschäftigung und geeignetere Anleitung zur Kunst fand er hierauf bei dem namentlich durch seine getriebenen Arbeiten vortheilhaft bekannten Meister Howald. Im Jahre 1859 bezog er die Dresdener Kunstakademie und bei den raschen Fortschritten, die er hier machte, trat er bereits 1861 in das Atelier Schilling's ein, wo es ihm zunächst vergönnt war, an der Ausführung der Terrassen-Gruppen sich zu betheiligen, mit denen der genannte Meister damals beschäftigt war. Breymann arbeitete acht Jahre lang in dieser Werkstätte, theils als Gehilfe Schilling's, theils eigene Kompositionen selbstständig ausführend. Eine seiner ersten Arbeiten letzterer Art war eine Reliefdarstellung des verlorenen Sohnes, welche ihm auf der Dresdener Ausstellung von 1863 eine silberne Medaille der Akademie eintrug. Ebenfalls den 60er Jahren noch gehört das Modell zu dem Brunnenstandbilde Heinrich des Löwen für Braunschweig an. Ursprünglich war Prof. Hähnel mit dem Standbilde beauftragt worden. Derselbe überließ jedoch den Auftrag dem jungen, talentvollen Braunschweiger Künstler, welcher ihn bekanntlich in ganz trefflicher Weise ausgeführt hat. In Folge dieser Arbeit wurde ihm eine Unterstützung seiner heimischen Regierung zu einer Reise nach Italien zu Theil. Er weilte daselbst von 1869—1871 und kehrte hierauf nach Dresden zurück. Außer den beiden bereits genannten Werken, wie verschiedenen Bildnissen, schuf der Künstler noch zwei Engelgestalten für das Mausoleum des Prinzen Albert in Windsor und ein Kriegerdenkmal für Göttingen, ferner einige Genre-Darstellungen in Statuetten- und Büstenform, wie Faust und Gretchen, eine italienische Spinnerin, Kinder u. s. w., Arbeiten, welche in ihrer Frische und Anmuth viel Beifall gefunden haben. Unvollendet hinterließ er eine Statue König Heinrich's I. für die Albrechtsburg zu Meißen, wie ein Siegesdenkmal für die Stadt Braunschweig. Nicht nur durch seine künstlerische Begabung und ernste Strebsamkeit, auch durch seine liebenswürdige, feine Natur als Mensch hatte sich Breymann zahlreiche Freunde erworben. C.

Todesfälle.

Sir Francis Grant, Direktor der königlichen Akademie zu London, geboren in Edinburg 1803, ist am 5. Oktober einem Herzleiden erlegen.

Kunsthistorisches.

Kr. **Hans Schäuffelein.** Vor uns liegt ein deutsches Gebetbuch mit dem lateinischen Titel: Via felicitatis, welches ganz unbekannt zu sein scheint, da es sich nirgends erwähnt findet. Es ist gedruckt zu Augsburg 1513. Der Drucker ist nicht genannt. Vielleicht ist es der ältere Schönsperger. Das Format ist 8. Jede Seite hat 22 Zeilen, welche eingefaßt sind von vier schönen Randleisten, die auf jeder Seite eines Bogens andere sind, aber auf allen Bogen in gleicher Folge wiederkehren. Die Ueberschriften und Erklärungen sind roth gedruckt. In dem „bvechlin", welches mit Signaturen versehen ist und ein nicht numerirtes und 183 mit rothen römischen Ziffern numerirte Blätter hat, sind 30 Holzschnitte. Sie nehmen alle eine ganze Seite ein, mit Ausnahme eines einzigen, und haben das Monogramm HS mit dem bekannten Schäufelein daneben. Die Initialen sind mit Laubwerk, Masken 2c. verziert. Der Einband des Exemplars in der Kreis- und Stadtbibliothek Augsburg ist schön gepreßtes Schweinsleder, auf Holzdeckel gezogen, und hat zwei Messingschließen.

Konkurrenzen.

F. **Die Konkurrenz für eine Musterausstattung bürgerlicher Wohnräume**, welche der Württembergische Gewerbeverein ausgeschrieben hatte, hat bereits zu einem erfreulichen Resultat geführt. Unter den zwanzig eingelaufenen Entwürfen erkannte die Jury einstimmig dem der Architekten Ihne und Stegmüller in Berlin den Preis zu. Die genannten Herren, deren Thätigkeit auf dem Gebiete der Möbelfabrikation eine rühmlichst bekannte ist und die vor Kurzem mit dem Neubau des herzoglich Altenburgischen Jagdschlosses beauftragt worden sind, werden somit den Beweis liefern, daß es selbst dem weniger bemittelten Bürger-

stande möglich ist, sich in den Besitz einer stil- und geschmackvollen Hauseinrichtung zu setzen. Die nach den Entwürfen ausgeführen Möbel werden auf der Weihnachtsmesse des Kunstgewerbevereins in Stuttgart ausgestellt werden.

* **Zum Konkurrenz-Unwesen.** In Dresden wurde zur Beschaffung eines Planes für eine in Strießen zu erbauende Kirche eine Konkurrenz ausgeschrieben. Als Preisrichter fungirten die Herren Professor Nicolai, Baurath Lipsius und Stadtbaurath Friedrich, welche einem Projekte der Herren Giese und Weidner den Preis zuerkannten. Dem Gutachten entgegen ist jedoch schließlich nicht der preisgekrönte Plan der genannten Architekten, sondern der eines unterlegenen Konkurrenten zur Ausführung bestimmt worden. Wenn man nun auch im Konkurrenz-Programm sich die Entscheidung vorbehalten hatte, welcher Plan und von wem ein solcher auszuführen sei, so hat der Vorgang doch in den betheiligten Kreisen Verwunderung erregt, und es wird im „Dresdener Anzeiger" mit Recht darauf hingewiesen, daß bei solcher Praxis kaum fernerhin angesehene Architekten an Konkurrenzen sich betheiligen und sich der Gefahr aussetzen werden, ihren Ruf geschädigt zu sehen.

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Zwickau, der im Jahre 1861 in's Leben getreten, hat eine so gedeihliche Entwickelung gehabt, daß er, unterstützt von den städtischen Behörden und von der Opferwilligkeit seiner Mitglieder, mit Ende dieses Jahres in den Besitz eines eigenen stattlichen Gebäudes gelangen wird, welches ihm gestattet, seinen Ausstellungen eine größere Ausdehnung zu gewähren. Mit dem 1. December wird der Verein seine permanente Ausstellung eröffnen.

Die siebzehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst wird in der zweiten Hälfte des Monats August 1879 in Kassel abgehalten und mit derselben zugleich die Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens dieses Vereins verbunden werden. Die zur Konkurrenz einzusendenden Geschichtsbilder und Entwürfe sind bei dem Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Looff in Langensalza, anzumelden. Nur Bilder aus dem Gebiete der Geschichte, namentlich der deutschen Geschichte, haben Aussicht auf Ankauf oder Bestellung.

Vermischte Nachrichten.

Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln, welches am 26. September im Beisein des Kaisers und des Kronprinzen des deutschen Reiches feierlich enthüllt wurde, berichtet die Köln. Zeitg.: Das Denkmal entspricht dem, was es ausdrücken und verewigen soll, in vollkommenster Weise: es soll den König verherrlichen, unter dessen Regierung das Rheinland von der Fremdherrschaft befreit wurde, und das Rheinland hat es errichtet. Es ist in der gegebenen Form das größte Denkmal der Welt. — Das Werk hat schon eine ziemlich lange Vorgeschichte. Seit dem Jahre 1853 ging man mit dem Gedanken um, ein solches Denkmal zu errichten, aber es dauerte einige Zeit, bis dieser Gedanke einen bestimmten Ausdruck gewann. Erst im Herbst 1856 brachte der Ober-Bürgermeister Stupp von Köln in einer Versammlung von Bürgermeistern der bedeutendsten Städte der Rheinprovinz den Plan zum Vorschlag, der auch allgemeine Zustimmung fand, aber vorläufig durch die Nebenbuhlerschaft verschiedener Städte, welche um den Aufstellungsort stritten, vereitelt wurde. Nun aber berief der Regierungs-Präsident v. Möller am 19. November 1856 eine Versammlung von Bürgern Kölns in dieser Angelegenheit. Sein Vorschlag, das Königs-Denkmal in Köln zu errichten, ward angenommen, ein provisorisches Komité gewählt und sofort wurden beträchtliche Beiträge gezeichnet. Zunächst ward ein Aufruf an die Bewohner Kölns gerichtet, der den schönsten Erfolg hatte, dann auch an die übrigen Einwohner der Rheinprovinz, aus welcher sich Abgeordnete am 23. März 1857 in Coblenz versammelten und sich einmüthig dahin entschieden, daß Köln der geeignetste Ort zur Aufstellung des Denkmals sei. — Nun kamen Beiträge von allen Seiten; die fünf Regierungsbezirke brachten folgende Summen auf: der Regierungsbezirk Köln 72281 Thlr., der von Achen 23211 Thlr., der Düsseldorfer 21210 Thlr., Coblenz 14960 Thlr., Trier 6845 Thlr.. Rheinländer in Berlin sammelten 371 Thlr., und aus dem Auslande kamen noch 50 Thlr. so daß die Gesammtsumme gegen 138930 Thlr. betrug. Mit der Verwaltung dieser Gelder und der Vorbereitung zur Ausführung des Planes ward ein Ausführungs-Komité betraut, an dessen Spitze der jeweilige Ober-Präsident der Rheinprovinz stand und welches einen Verwaltungsausschuß von neun Mitgliedern wählte, der gegenwärtig aus den Herren v. Möller, Ober-Präsident in Straßburg, Regierungs-Präsident v. Bernuth, Ober-Bürgermeister Dr. Becker, Geheimrath Dagobert Oppenheim, Geh. Commercienrath W. Joest, Geh. Commercienrath G. Mevissen, Fr. v. Wittgenstein und Chr. Boisserée besteht. Der Ausschuß schrieb am 11. December 1860 eine Konkurrenz aus mit zweijähriger Frist, die zu verwendende Summe ward vorläufig auf 150000 Thlr. angegebeben, ein allgemeines Programm festgestellt und für die besten Modelle Preise von 3000, 2000 und drei von je 1000 Thlrn. ausgesetzt. Dreizehn Modelle wurden eingesandt, über welche ein Begutachtungs-Komité, bestehend aus den Malern Peter v. Cornelius, Ed. Bendemann, Deger und Hübner, den Bildhauern v. d. Launitz und Widnmann, den Architekten Hitzig, Hübsch und Wiegmann, den Professoren Jahn und Springer und dem Appellationsrath Reichensperger, sein Urtheil sprach und keins derselben zur Ausführung empfahl. Die Preise erhielten Begas in Weimar, Mohr in Köln, Schievelbein und Bläser in Berlin und Zumbusch in München. Da keins der Modelle genügend schien, so ward am 5. December 1862 eine zweite Konkurrenz ausgeschrieben mit einer Frist bis zum 1. October 1863. Es kamen abermals dreizehn Skizzen, die von der Begutachtungs-Kommission, bestehend aus den Bildhauern Hähnel, Widnmann und Albert Wolf, dem Maler Karl Sohn und dem Architekten Stüler, wiederum nicht empfohlen wurden, deren beste aber prämiirt wurden, drei mit je 800 und zwei mit je 500 Thlr. — Nun setzte sich der Ausschuß direkt mit zwei Künstlern in Berlin in Verbindung, die an beiden Konkurrenzen Theil genommen hatten, Gustav Bläser und Hermann Schievelbein, und es ward im Februar 1865 vereinbart, daß Bläser die Reiterstatue, Schievelbein aber das Postament ausführen solle. Bis zum Mai 1875 sollte das Werk vollendet sein. Der Vorschlag, das Denkmal auf dem Neumarkt aufzustellen, scheiterte an dem Widerspruch der Militärbehörde; darauf ward der Heumarkt gewählt und dort ward am 16. Mai 1865 zur Feier des fünfzigsten Jahrestages der Vereinigung des Rheinlandes mit Preußen der Grundstein gelegt in Gegenwart des Königs und der Königin, des Kronprinzen, der Prinzen Karl und Albrecht und anderer hohen Gäste. Es war den beiden Künstlern nicht beschieden, ihr Werk zu Ende zu führen. Am 6. Mai 1867 starb Schievelbein, worauf Bläser auch die Ausführung des Postaments übernahm, jedoch nach eigenem vereinfachtem Plane. Aber auch Bläser starb am 20. April 1874, ehe seine Arbeit vollendet war. Die Reiterstatue zwar hatte er gußfertig gestellt und auch noch die Figuren der einen Langseite des Postaments vollendet, aber die der andern waren noch zu schaffen, und von den Friesen des Sockels war noch kaum eine Skizze vorhanden. Die fünf Figuren dieser Langseite führte nun der Bildhauer Schweinitz aus; die Eckfiguren Blücher und Bülow sind von A. Tondeur, Kleist und York v. Büchting ausgeführt, und die Figuren an der Vorder- und Rückseite, Hardenberg und Stein, von Louis Drake, sämmtlich in Berlin. Die Friese übernahm Calandrelli ebenda, welcher neue Entwürfe dazu schuf. Die Figuren waren im Jahre 1877 vollendet, die Friese Anfangs 1878, in diesem Jahre ward auch der Guß auf dem Einsiedel'schen Werke in Lauchhammer zu Ende geführt und im April die Aufstellung des Monumentes begonnen. — Das Denkmal soll den König Friedrich Wilhelm III. verherrlichen, zugleich aber auch die Erhebung Preußens und die Befreiung des Rheinlandes, und so trägt es außer der Reiterstatue des Königs auch die Statuen der Krieger und Staatsmänner, die dazu am wirksamsten mitgearbeitet haben; die Friese am Sockel sind dann im Besondern der Entwickelung des Rheinlandes unter der Regierung des Königs gewidmet. — Ueber einer hohen Stufe erhebt sich der Sockel aus geschliffenem rothen Granit mit runden Vorlagen an den Ecken, die etwa zu drei Viertheilen hervortreten, unten und oben mit Gliederungen abgeschlossen und auf den vier dadurch eingerahmten Flächen friesartige Reliefbilder tragend. Der darauf folgende Hauptkörper des Post-



aments ist den runden Vorlagen entsprechend an den Ecken abgestumpft, an welchen übereck Pilaster vortreten; ein Gesims schließt nach oben ab, worauf eine geschweifte ornamentirte Einziehung folgt, und dann die Plinthe der Reiterstatue. An den vier Seiten des Postaments und auf den vier runden Vorlagen stehen die Porträtstatuen der schon erwähnten Staatsmänner und Feldherren, zwischen denen auf den Eckvorlagen auf den Schmalseiten je eine, auf den Langseiten je fünf. Die vier Statuen auf den Ecken, so gewandt, daß sie sich den Figuren der Langseiten wie der Schmalseiten anschließen, stellen die Feldherren Blücher, York, Kleist und Bülow vor. Auf der Stirnseite des Denkmals erscheinen somit Blücher und York und zwischen ihnen der Staatsminister Hardenberg, auf der Rückseite Kleist und Bülow und zwischen ihnen der Frhr. vom Stein. Auf der rechten Langseite steht Scharnhorst in der Mitte, neben ihm der erste Oberpräsident der Rheinprovinz Graf Solms und die Staatsmänner Beuth, v. Schön und Wilhelm v. Humboldt; auf der linken Seite in der Mitte Gneisenau und neben ihm Ernst Moriz Arndt, Niebuhr, Alexander v. Humboldt und der Finanzminister v. Motz. Der König ist in ruhiger Haltung auf langsam dahinschreitendem Pferde dargestellt, das Haupt etwas nach rechts gewandt, in Uniform mit dem Königsmantel und in der Rechten das Scepter haltend. Alle Figuren sind streng naturwahr, vollkommene Porträts. Auf der Vorderseite des Granitsockels befindet sich, gehalten von zwei allegorischen Figuren, eine Tafel mit der Inschrift: „Dem Könige Friedrich Wilhelm III. die dankbaren Rheinlande", und der Jahreszahl der Grundsteinlegung 1865. An den anderen Seiten des Sockels ziehen sich die Reliefs hin, deren Darstellungen Bezug haben auf die Leistungen und Fortschritte in Wissenschaften und Künsten, in Handel und Gewerbe und zugleich die Bilder der auf diesen Gebieten verdienten Männer. Die Mitte der linken Langseite bezieht sich auf den Dombau und zeigt die Bilder König Friedrich Wilhelm's IV. und neben ihm den Erzbischof Grafen Spiegel, v. Rolshoven, E. v. Groote einerseits, andererseits Zwirner, Schinkel, v. Wittgenstein, die beiden Boisserée und Wallraf. Neben dieser Mittelgruppe beziehen sich die Seitengruppen auf Industrie und Handel mit den Bildern von Haniel, Diergardt und Borsig links, und denen von Merkens, Stinnes, Hansemann, Camphausen und v. d. Heydt rechts. Die Bilder der entgegengesetzten Langseite gelten der Verherrlichung von Wissenschaft und Kunst und der berühmten Vertreter derselben. Sie theilen sich in drei Gruppen, die eine mit den Bildnissen des Ministers v. Altenstein, Rehfues, des ersten Curators der Universität Bonn, der Professoren Brandis, Hufeland, v. Savigny, Schleiermacher, A. W. v. Schlegel, v. Walther und Welcker, die zweite mit den Bildnissen der Künstler Cornelius, Kaulbach, Schadow, Bendemann, Lessing, Rauch und Bläser, des Meisters des Werkes. Die dritte Gruppe gilt dem Andenken der Tonkünstler Beethoven, Klein, Mendelssohn, Meyerbeer, Ries, Weber und Zelter. Auf der Rückseite des Denkmals endlich erscheinen die Männer des begeisternden Wortes und Liedes, Fichte, Körner, Schenkendorf, Rückert und v. Lützow. — Die künstlerische Ausführung aller dieser Bildwerke ist höchst vollendet und entspricht ganz dem altbegründeten Rufe der Berliner Schule, welcher die Meister, die es geschaffen, entstammen. Köln kann noch besonders darauf stolz sein, daß der Hauptmeister des Werkes ein Kölner war. Gustav Bläser, ein Schüler von Rauch, ist 1813 in Köln geboren. — Wir sagten Eingangs, daß das Monument das größte seiner Art ist, welches bisher geschaffen worden; ganz genaue Maße stehen uns nicht zu Gebote, doch wollen wir bemerken, daß die Reiterstatue des Königs, welche ein Gewicht von 11,570 Kg. hat — das ganze Denkmal wiegt 34,850 Kg — etwa 22 Fuß hoch ist, während die Reiterstatue Peter's des Großen von Falconet 19 Fuß, die Washington's von dem Amerikaner Crawford 18 Fuß und die Friedrich's des Großen von Rauch nur $16^{1}/_{3}$ Fuß hoch ist. Die Statuen am Postament sind über 9 Fuß hoch.

Denkmal für den Herzog Karl von Braunschweig in Genf. Wie das Genfer Journal berichtet, ist die Errichtung des Denkmals des Herzogs Karl von Braunschweig in Genf in eine neue Phase getreten. Das hinter geschlossenen Thüren während zwei Jahren ausgearbeitete reiche Material ist jetzt größtentheils bereit, den ihm am Denkmal bestimmten Platz einzunehmen. Wie oft wurde während dieser Zeit öffentlich Klage erhoben, daß die Arbeit an demselben nicht vorwärts rücke! An dem Tage, an welchem der Vorhang von Brettern vor dem Denkmal fallen wird, wird man das Ergebniß dieser langen Unthätigkeit beurtheilen können. Von den drei Bassins, welche die Dekoration vervollständigen, sind bereits das nördliche und südliche gegraben und mit Marmor ausgelegt. Schon stehen die von Cain angefertigten zwei kolossalen Chimären auf ihrem Piedestal und warten nur noch auf den Wasserspiegel, welcher mit ihrem Vogelschnabel und Tigerkopf die Krone und das Wappen von Braunschweig zurückwerfen soll, und die zwei heraldischen Löwen, das Werk des gleichen Künstlers, welche so stolz über die Bretterwand blicken, wurden vom Publikum schon längst bewundert. Der rothe Marmor-Unterbau der Claustra, an welchem das monumentale eiserne Gitter befestigt werden wird, ist fast vollendet, und die sechs Säulen von schottischem Granit, welche den Sarkophag tragen sollen, sind bereits aufgerichtet und mit ihren Simsen versehen. Sämmtliche Statuen, die bronzene Reiterstatue der Herzogs Karl einbegriffen, welche das Gebäude krönen wird, sind bei geschickten Künstlern der Schweiz und des Auslandes bestellt und stehen, wie man versichert, in voller Ausführung, so daß zu hoffen, es werde Alles nächstes Frühjahr vollendet sein.

Aus Berlin wird berichtet: Der Marinemaler Saltzmann, dessen auf der Kunstausstellung befindliches Gemälde: „Einfahrt in den Kolberger Hafen" vom Kaiser angekauft worden ist, wird sich in Folge der Erlaubniß des Kronprinzen der Reise des Prinzen Heinrich um die Welt anschließen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipzig, im Oktober 1878.

Vor uns liegt Börner's neuer Katalog von Kupferstichen, welche vom 5. November an in dessen Lokal versteigert werden sollen. Wir sind zwar schon lange daran gewöhnt, daß sich die Kataloge dieses bewährten Geschäftes nicht allein durch eine gefällige äußere Ausstattung, sondern auch durch ihren stets beachtenswerthen Inhalt und eine wissenschaftlich musterhafte Behandlung auszeichnen. Aber diesmal ist alles dies so potenzirt, daß wir Katalog und Versteigerung den Kunstfreunden ganz besonders zu empfehlen uns verpflichtet fühlen.

Eine Periode der Kunstgeschichte ist es insbesondere, die der Besitzer der zum Verkaufe kommenden Sammlung bei Anlage derselben vorzüglich im Auge hatte und von der er durch Vereinigung von Werken der besten Künstler ein möglichst vollständiges Bild zu geben sich bemühte: es ist das 17. und 18. Jahrhundert, in welcher Zeit die französische Schule, durch politische und sociale Umstände begünstigt, ihre glänzendsten Siege erfocht und durch ihre vollendete Technik ihre Eleganz und Weltläufigkeit die Führung selbst nichtfranzösischer großer Künstler besaß. Der Geist der französischen Kunst jener Zeit manifestirt sich insbesondere nach zwei Richtungen hin, welche beide beeinflußt und

zur Reife gebracht wurden durch die Pracht und Ueppigkeit des königlichen Hofes. In der einen Richtung erfaßt die Kunst die einzelne Persönlichkeit und sucht sie mit allem Raffinement der Auffassung und technischen Ausführung zu glorificiren — im Porträt. Die großen Bildniß-Stecher sind in Börner's Katalog mit einer reichen Auswahl ihrer besten Blätter vertreten; man schlage nur unter den Künstlernamen einen Edelinck, Masson, Nanteuil, die drei Drevet, Bervic, Saint-Aubin, Daullé, Beauvarlet, Balechou, Ficquet, Audran, Larmessin nach; doch wird man die kostbarsten Bildnisse interessanter Persönlichkeiten, auch von der Hand anderer Künstler finden. An diese französischen Künstler schließen sich, in französischer Schule gebildet und in ihrem Geiste schaffend, unser G. F. Schmidt und Wille an, während Falck bei aller Brillanz der Technik sich mehr in holländischer Formgebung bewegt. Den Bildnissen lassen sich dann leicht die historischen Darstellungen anreihen; hier machen wir besonders auf die vier höchst interessanten Blätter aus der ersten französischen Revolution von Helman, auf die Hauptblätter von Lempereur, die mythologischen Blätter von L. Cars, sowie auf das reiche Werk des Claessens aufmerksam; Letzterer hat insbesondere die Hauptwerke niederländischer Maler mit seiner Radirnadel verewigt.

Die zweite Hauptrichtung der französischen Schule, welche Hand in Hand mit der Literatur derselben Zeit geht und mit dieser von denselben Einflüssen beherrscht war, offenbart sich in den sogenannten galanten Darstellungen, und diese haben auch für den Kulturhistoriker eine eminente Bedeutung, weil sie uns besser als das Wort den Geist, die gesellschaftliche Denk- und Gefühlsweise der vornehmen französischen Welt jener Zeit wiederspiegeln. In derselben Atmosphäre, in welcher Lafontaine seine Erzählungen dem Decamerone nachdichtete, waren auch Boucher, Watteau, Lancret und Pater thätig und zierten Wände und Plafonds in den Palästen der Großen mit Gemälden, die in ihren Darstellungen entweder die Vornehmen in der Maske von Hirten und Hirtinnen ein ideales arkadisches, in Liebe tändelndes Leben führen ließen, oder in Illustrationen zeitgenössischer Dichter sinneberauschende Motive oft bis hart an die Grenze des Erlaubten, aber stets unter Wahrung der künstlerischen Form zum Ausdruck brachten. Natürlich fanden sich gewandte Künstler des Grabstichels, welche es nicht verschmähten, die Kompositionen der gefeierten Künstler zum Gemeingut derjenigen zu machen, die sich das Vergnügen versagen mußten, ihre Boudoirs vom Pinsel eines Boucher verzieren zu lassen. Auch diese Richtung der französischen Schule ist im Katalog reich und glänzend vertreten; neben den Malerwerken nach den genannten Künstlern sehe man bei Beauvarlet, Larmessin, Delaunay nach. Auch der Deutsche J. H. Ramberg bemühte sich in gleichem Geiste zu komponiren, ohne indessen seine Vorbilder zu erreichen.

Also interessant genug ist der Katalog, und es ist zu bedauern, daß die Frucht jahrelangen Sammelfleißes nun zerstückt werden soll. Aber für den Kunsthistoriker bleibt doch ein Gewinn: das ist der Katalog selbst, in welchem bei jedem Künstler mit lobenswerther Sorgfalt nicht allein auf die einschlägige Literatur, sondern auch auf genaue Bestimmung der Abdruckszustände Bedacht genommen wird. Es ist Börner gelungen, auch hier wieder von geschätzten Blättern Etats zu beschreiben, die bisher den Forschern unbekannt blieben, so namentlich bei Schmidt, Balechou und Anderen. Mit Dank nehmen wir auch den Nachweis der Originalbilder, nach denen Stiche vorhanden sind, und ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsort auf.

Nach Schluß dieser Auktion kommt die II. Abtheilung derselben Sammlung unter den Hammer. Diese ist wiederum von einer ausgesprochenen Einseitigkeit, welche bekanntlich das kunsthistorische Wissen mehr als zersplitternde Vielseitigkeit fördert. Den Kunstfreunden wird hier Gelegenheit geboten, die herrlichsten Schwarzkunstblätter und in Farben gedruckten alten Stiche zu erwerben. Letztere werden bekanntlich heutzutage sehr geschätzt, und es dürfte den deutschen, englischen und holländischen Sammlern schwer werden, die Konkurrenz der französischen zu überwinden. Wy.

Wy. **Die Kunsthandlung von Franz Meyer in Dresden** (Seminarstraße 7) hat soeben ihten vierten Kunstlager-Katalog veröffentlicht, auf dessen interessanten Inhalt wir die Sammler aufmerksam machen. Er enthält nur Kunstblätter neuerer Meister und zwar ausschließlich Radirungen. So auffallend es vielleicht erscheinen dürfte, wenn wir sagen, daß sich gerade die modernen Blätter sehr schwer sammeln lassen, so ist es doch wahr. Man wird eher einen Waterloo, Ostade, Bega kompletiren können, als Radirungen neuerer Zeit, besonders wenn sie nicht in Folgen und in irgend einem Kunstverlag erschienen sind. Haben sie doch die Künstler meist als Geschenke vertheilt, woraus sich ihre Seltenheit auf dem Kunstmarkte leicht erklären läßt. Von den im Meyer'schen Kataloge besonders reich vertretenen deutschen Künstlern (Nr. 1—1137) heben wir A. Achenbach, Blechen, Busse, C. G. Carus, M. Ellenrieder, Erhard, Ezdorf, Fendi, Fr. Ludwig, Füger, Fr. Gauermann (fast komplet), Jacob Gauermann, Klein, W. v. Kobell, Neureuther, J. C. Reinhart, A. L. Richter, J. W. Schirmer und C. Wagner hervor; dabei finden sich von vielen Blättern Abdrucksverschiedenheiten. Bei der Beschreibung ist auf die einschlägige Literatur sorgfältig hingewiesen. Eine zweite und dritte Abtheilung (Nr. 1138—1286) enthält in gleicher Weise Radirungen und Lithographien französischer, holländischer, dänischer, schwedischer und polnischer moderner Künstler, eine vierte Abtheilung Zeichnungen und Aquarelle, darunter viel Interessantes. Von den zum Schluß angeführten Prachtwerken in Farbendruck ist besonders zu nennen: „Landschaft, Sage, Geschichte und Monumentales der Rheinprovinz“, ein Werk, das jetzt ziemlich selten geworden ist.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 5. November Versteigerung der ersten Abtheilung einer kostbaren Kupferstichsammlung. Deutsche, englische und französische Stiche. (1755 Nummern.) — Am 11. November Versteigerung der zweiten Abtheilung dieser Sammlung. Meisterblätter der Schabkunst und ältere in Farben gedruckte Stiche. (957 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 335. 336.
The abbey church of Saint Alban, Hertfordshire, von R. J. King. — Recent additions to our knowledge of Titian, von J. A. Crowe. — Art books. — The Buckingham and Prague collections, von J. A. Crowe. — Sir Francis Grant †.

L'Art. No. 195. 196. 197. 198.
Exposition historique de l'art ancien: Les grandes collections au Trocadéro. I. Collections de MM. les barons de Rothschild, von E. Saint-Raymond. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris 1878, von E. Véron. (Mit Abbild.) — La société artistique „l'union". — „La vigne" de Gust. Doré. — La peinture à l'exposition universelle de 1878: L'école espagnole, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878: Les concerts étrangers au Trocadéro, von A. Pougin. — Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes, von E. Montrosier. (Mit Abbild.) — Collections de MM. les barons de Rothschild: Emaux, von E. Saint-Raymond. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878: L'école néerlandaise, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le congrès de la propriété artistique, von T. Chasrel. — Le salon de Paris, 1878. Notes alphabétiques: Aquarelles et dessins, von P. Lérol. — Sir Francis Grant †.

Deutsche Bauzeitung. No. 73. 77.
Zur Restauration des Kaiserhauses in Goslar. — Die Architektur auf der diesjährigen Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin.

Chronique des Arts. No. 30. 31.
Le salon de Bruxelles, von C. Lemonnier. — Exposition de la bibliothèque Sainte-Geneviève. — Découvertes en Assyrie. Les fouilles de Mycènes. Les archives nationales.

Kunst und Gewerbe. No. 40. 41.
Zwei seltene Goldschmiedearbeiten. (Mit Abbild.) — Wien: Sammlung von Buchzeichen. — Stuttgart: Das Preisausschreiben des Württ. Kunstgewerbevereins; Innsbruck: Kunstgewerbeausstellung.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 256.
Exposition universelle de 1878. La peinture française, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — L'Égypte antique, von A. Rhoné. (Mit Abbild.) — Les écoles étrangères de peinture: Suisse, Espagne et Portugal, États-Unis, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — L'art romain et ses dégénerescences au Trocadéro, von B. Fillon. (Mit Abbild.) — Les armures et les armes anciennes au Trocadéro, von E. de Beaumont. (Mit Abbild.) — Le moyen age et la renaissance au Trocadéro, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — La sculpture à l'éxposition rétrospective du Trocadéro, von E. Piot. (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars: Les bronzes, von L. Falize fils. (Mit Abbild.) — Aquarelles, dessins et gravures, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Lief. 10.
Vase in parischem Porzellan; Dekorative Architektur-Details vom Ausstellungspalaste auf dem Trocadero in Paris; Wasserspeier in Bronze von der grossen Kaskade auf dem Trocadero in Paris; Schreibtisch und Tisch in Ebenholz mit Elfenbein-Einlagen; Schrein für ein Miniaturbild; Jardinière in Silber; Eingelegte Holzornamente aus Perugia; Teppichmuster.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 9.
Studien über ältere Elfenbein-Arbeiten, von Dr. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Bierkrug aus Steinzeug; Jardinière aus Bronze; Tisch und Sessel; Gitter aus Schmiedeeisen; Brunnenauslauf aus Schmiedeeisen.

Journal des Beaux-Arts. No. 18.
H. Jouin, David d'Angers, von Ad. Siret. — Les artistes belges à l'exposition universelle, von H. Jouin. — Collection Oppenheim de Francfort.

Christliches Kunstblatt. No. 9. 10.
Kirchliche Fussteppiche, von M. E. Beck (mit Abbild.) — Altes und Neues vom Münster zu Strassburg. — Kunstbericht aus Ulm. — Erklärung von Professor C. G. Pfannschmidt. — Ein socialdemokratischer Künstler aus dem 16. Jahrhundert.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 9. 10.
Moderne Entwürfe: Nautilus; Tasche und Gürtel; Wandschränkchen; Nähtischchen; Bettstatt; Nähkästchen.

Inserate.



Verlag von Paul Bette in Berlin.

Das grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Tafeln in Lichtdruck,
enthaltend gegen 300 Gegenstände
aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie.

In einfacher Kartonkapsel	164 Mark,
in eleganter Halbledermappe	175 Mark,
in elegantem Halblederband	185 Mark.

R. Siemering. Auszug des deutschen Volkes 1870.

Fries am Germania-Denkmal.
Drei Blatt (Bildgrösse zusammen 136×21 ctm.)
gest. von E. Roemer.
Lose 15 Mark; in eleg. rother Leinenmappe 27 Mark.

Studienköpfe von Anton von Werner.

45 Blatt Facsimiledruck der Handzeichnungen à 2 Mark.

Professor Friedrich Preller's Odysseelandschaften.

Fünfzehn Blatt in rother Leinenmappe 27 Mark.

Homer's Odyssee.

Mit fünfzehn Illustrationen von Prof. Fried. Preller.
(Vossische Uebersetzung), eleg. Prachtband 15 Mark.

Paul Konewka: Lose Blätter.

Fünf Blatt Silhouetten, mit Gedichten von J. Trojan.
Gebunden in Quartformat 5 Mark.

Zehn Bilder zu Gustav Freytag's Roman
Die Ahnen.
von Carl Röhling.
In eleganter rother Leinenmappe 35 Mark.

Göthe auf dem Todtenbette.

Nach der Natur gezeichnet von Prof. Fried. Preller.
Facsimiledruck à 2 Mark.

Karl Friedr. Schinkel's Wandgemälde

in der Treppenhalle des Königl. Museums zu Berlin.
Achtzehn Blatt mit Text von Hugo von Blomberg.
In eleg. Leinenmappe 90 Mark.

Kunst-Auktionen zu Leipzig.

Versteigerung einer kostbaren Kupferstichsammlung.

Erste Abtheilung: Dienstag den 5. November, Stiche nach Boucher, Lancret, Watteau und deren Zeitgenossen, reiche Werke von Edelinck, Drevet, Hogarth, Nanteuil, Schmidt, (dabei das eminent seltene Bildniss Händel's), Strange, Wille und Anderen,
sowie zahlreiche treffliche Portraits.

Zweite Abtheilung: Montag den 11. November, Meisterblätter der Schabkunst und ausgezeichnete ältere in Farben gedruckte Stiche.

Die Sammlung enthält fast durchaus nur Exemplare von tadelloser Schönheit. Die Cataloge haben durch den interessanten Inhalt, wie durch die ausführliche Bearbeitung desselben, unter Angabe vieler kunsthistorischer Notizen, selbständigen Werth, und sind gratis und franco zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Abriss der Geschichte der Baustyle. Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium. Von *Wilhelm Lübke.* Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschnitten. 24 Bogen gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf., geb. 8 M. 75 Pf.

Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Decorationssystem. 44 Tafeln in Farbendruck, herausg. von *Theodor Lau,* mit Text von Prof. Dr. *Heinr. Brunn* und Prof. *P. F. Krell.* Fol. 1877. In Mappe 56 M.

Die Städelsche Galerie zu Frankfurt in ihren Meisterwerken älterer Malerei. 32 Radirungen von *Johann Eissenhardt.* Mit Text von Dr. *Veit Valentin.* — I. Ausg. Künstlerdrucke 100 M. II. Ausg. Vor der Schrift 64 M. III. Ausg. Mit Künstlernamen 48 M. IV. Ausg. in Quart auf weissem Pap. mit Schr. br. 24 M.; eleg. geb. M. 28,50.

Neues kunstgewerbliches Prachtwerk.

Folgendes in Holland erscheinende Prachtwerk:

Kunstvoorwerpen
uit
Vroegere Eeuwen.
Met Tekst
door
Ed. Colinet en A. D. de Vries.
In Lichtdruk uitgegeven.

Kunstgegenstände
aus
Früheren Jahrhunderten.
Mit Text
von
Ed. Colinet und A. D. de Vries.

In Lichtdruck vervielfältigt.
Grosses Folioformat.

wird für Deutschland durch mich debitirt.

Das Werk erscheint in 5—6 Lieferungen mit je 10 Blatt in Lichtdruck; Preis jeder Lieferung 18 M. Es enthält die hervorragendsten Gegenstände der Kunstindustrie aus Privatbesitz, welche auf der Ausstellung von 1877 in Amsterdam gerechtes Aufsehen erregten.

Erschienen ist bis jetzt die erste Lieferung.

Adolf Titze,
Kunstverlags- & Commissionsgeschäft
Leipzig,
Johannesgasse 35.

Im Verlage von **Wiegandt & Grieben** in **Berlin** ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Wiese, L., Dr, Ueber das Verhältniß der Kunst zur Religion. 60 Pf.



Den

Kunstvereinen,

welchen ich im **März** und **April** 1878 für ihre **Mitglieder** auf:

Rafael-Steinla:

Madonna di S. Sisto,

Neustich von Ed. Büchel,

ausnahmsweise eine **Subscription** eröffnete, erlaube ich mir die Mittheilung zu machen, dass diese Vergünstigung mit Ende d. J. abläuft.

Dresden, im September 1878.

Ernst Arnold's Kunstverlag,
Carl Gräf.

Eine neue deutsche Roman-Zeitung.

Erholungsstunden

Neue deutsche Roman-Zeitung

(Verlag von S. **Schottlaender** in Breslau)

unter Mitwirkung der **berühmtesten** und **beliebtesten** Autoren der Gegenwart, als z. B.:
F. Dahn, E. v. Dincklage, Louise Ernesti, K. E. Franzos, F. Groß, K. Gutzkow, E. Hoefer, W. Jensen, Paul Lindau, Otto Müller, Elise Polko, M. v. Schlaegel, L. Schücking, K. Telmann, E. Wichert, H. Wachenhusen, R. Waldmüller-Duboc, J. v. Weilen, v. Wickede, E. Willkomm u. v. A.

Preis pro Quartal in 13 Wochennummern nur 1 M. 50 Pfg. bei allen Buchhandlungen und Postanstalten, welche tägl ch Bestellungen annehmen.

Die „**Erholungsstunden**" sollen der gebildeten Leserwelt eine

wahrhaft gediegene, in Form und Gehalt die alltägliche Massenproduction weit überragende Lectüre bieten,

und nur Original-Werke von bleibendem literarischem Werthe zum ersten Abdruck bringen.

Die „neue deutsche Roman-Zeitung" wird in einem Jahrgange mindestens 18—20 Bände des gewöhnlichen Roman-Formats liefern, welche zu den üblichen Bücherpreisen ca. 100 M. kosten würden, während hier der Romanband **kaum auf 30 Pfennige** zu stehen kommt.

Eine billigere und gediegenere Familien-Bibliothek der bedeutendsten und neuesten Romane unserer ersten Autoren ist daher noch nie geboten worden.

Jahrgang 1879 der „Erholungsstunden", von welchem **No. 1** resp. Heft 1 in jeder Buchhandlung zur Ansicht ausliegt, beginnt mit dem großen und hochbedeutenden historischen Romane unseres berühmten Altmeisters der deutschen Roman-Dichtung **Karl Gutzkow**:

„Die Baumgärtner von Hohenschwangau",

ferner mit dem neuesten, äußerst interessanten und spannenden Familien-Roman der beliebten und gefeierten Schriftstellerin **Louise Ernesti**:

„Die zwölfte Perle",

außerdem mit einer höchst originellen und lieblichen Novelle

„Von Adel"

von **Hedwig Proßl** und enthält ferner ein **Pariser Sittenbild** des geistreichen Schriftstellers **M. G. Conrad**. Eine literarische Kritik unter dem Titel: **Auf literarischem Vorposten** und **Buntes Allerlei**.

Um den geehrten Abonnenten der „Erholungsstunden" die Gelegenheit zur Anschaffung

einer wirklich guten, künstlerisch werthvollen Oelfarbendruck-Prämie

zu bieten, hat die Verlagshandlung nach einem in Privat-Besitz befindlichen wundervollen Original-Oelgemälde

„Wallachisches Mädchen" von Prof. **Paul Thumann**

ein äußerst gelungenes, in 18 brillanten Farben ausgeführtes Kunstblatt herstellen lassen, welches jedem Hausstande zum schönsten Zimmerschmuck gereichen wird.

Der Preis für dieses Kunstblatt, welches für **Nicht-Abonnenten 30 Mark** kostet, beträgt für die **Abonnenten** der „Erholungsstunden" **nur 2 Mark.**

Die „Erholungsstunden" können durch alle Buchhandlungen außer der Nummern-Ausgabe pro Quartal 1 M. 50 Pf. auch in 26 vierzehntägigen Heften à 30 Pf. pro Heft oder in 13 vierwöchentlichen Heften à 60 Pf. pro Heft bezogen werden.

Probenummern und Prämie liegen in jeder Buchhandlung zur Ansicht aus.

In **Ernst Arnold's Kunstverlag** (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich
der
Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto
von
Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissem Papier M. 45 —;
Abdruck mit Schrift auf chines. Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878" heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesammtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und **sich dadurch die verdiente** Anerkennung **aller Kenner und Kunstfreunde** erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle gipfeln in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst."

Anmeldungen guter Oelgemälde

alter und **neuer Meister** zu der am 25. November im Auktionssaal alte Rothhofstraße 14 in **Frankfurt a/M.** stattfindenden

Gemälde-Versteigerung

werden bis Ende Oktober angenommen durch den

Auktionator **Rudolph Bangel**
in **Frankfurt a. M.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

31. Oktober



Nr. 3.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen. — A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. — Universitätsbau in Straßburg. — Archäologisches aus Griechenland; Aus Straßburg; Die Arbeiten zur Umgestaltung des Berliner Zeughauses; Kupferstecher Ernst Forberg; Zwei imposante Bauwerke Berlins; Aus Stuttgarter Bildhauerateliers; Aus Tirol; Dannecker's Schillerbüste. — Inserate.

Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen.

Den Lesern dieser Blätter ist schon aus den Berichten über das Rubensfest in Antwerpen bekannt geworden, daß die Eröffnung des Museums Plantin-Moretus damals eine hervorragende Rolle im Festprogramme spielte. Ein „in seiner Art einziges Museum" hat es der geschätzte Berichterstatter genannt (vgl. „Kunstchronik" 1877, Sp. 825), und diese Bezeichnung wird ratificirt durch die höchst interessante Beschreibung*) der Sammlung, welche deren Direktor, Herr Max Rooses, kürzlich herausgegeben hat. Mit berechtigtem patriotischen Stolze hebt der genannte Rubensforscher hervor, daß, während alle die berühmten Druckereien der Renaissance-Zeit, deren Erzeugnisse heutzutage jedes bibliophile Herz höher schlagen machen, zerstört und zerstreut sind, die große Officin seiner Vaterstadt mit ihrem gesammten reichen Inventare in dem stattlichen Gebäude, das sie seit Jahrhunderten eingenommen, völlig unberührt erhalten geblieben ist und nun als öffentliches Gut eine unvergleichliche Sehenswürdigkeit der Stadt Antwerpen bildet. Ueberblickt man das gewaltige Material, das dieser zu einem Museum erhobenen Druckerei noch heutzutage zu Gebote steht, so möchte man sich beinahe darüber wundern, daß die Beschreibung derselben nicht das weltbekannte, zuletzt nach einer Zeichnung von Rubens geschnittene Signet Plantin's und die Angabe: „Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti" trägt.

*) Le Musée Plantin-Moretus. Description sommaire des Bâtiments et des Collections par Max Rooses, Conservateur du Musée. Anvers, Mees & Co. 1878.

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war Antwerpen bekanntlich die bedeutendste Handelsstadt des Westens und eine der volkreichsten, wohlhabendsten Städte Europa's. Die Künste und Wissenschaften blühten daselbst in höherem Grade, als in irgend einer anderen Stadt im Norden, und die zahlreichen Druckereien Antwerpens wetteiferten an Umfang und Schönheit ihrer Produkte mit den berühmtesten Officinen von Venedig, Basel und Paris. Christoph Plantin, ein in Armuth gerathener Sohn eines französischen Edelmannes, der seinen Namen abgelegt und nach einem bürgerlichen Erwerbe sich umgesehen hatte, war um 1550 nach Antwerpen gekommen, um damals als Drucker sein Fortkommen zu finden. Die ersten Produkte seiner Officin stammen aus dem Jahre 1555, und bald darauf gilt Plantin als Erster seines Faches in Antwerpen; er erhält den Titel „Architypograph des Königs" und das höchst einträgliche, durch dritthalb Jahrhunderte aufrecht bestandene Privilegium, ausschließlich sämmtliche Missalien, Breviere und liturgischen Bücher, die in allen Ländern der Krone Spanien benöthigt werden, zu liefern. Sein kleines Haus wird durch Neubauten vergrößert und wächst zu einem stattlichen Häusercomplex heran; er errichtet eine Niederlage in Paris, welche sein Schwiegersohn Gille Beys leitet, und sein zweiter Schwiegersohn Jan Moretus bezieht regelmäßig die Frankfurter Messe mit Produkten der berühmten Officin. Seine Nachfolger vergrößern und verschönern fortwährend die Baulichkeiten, und der letzte Zubau an dem eigentlichen Druckereigebäude datirt von 1627, so daß dasselbe das vollständigste und am besten erhaltene Muster von Gebäuden aus jener Epoche in Antwerpen

darstellt. Diese außerordentliche Erhaltung der Officin wird durch den Umstand erklärt, daß Plantin dieselbe als Prälegat seinem Schwiegersohn Moretus allein hinterlassen hatte, welch' letzterer die später in alle Testamente seiner Nachfolger übergegangene Verfügung traf, daß die Officin stets nur jenem Familienmitgliede zufallen solle, das zur Leitung derselben am befähigsten und würdigsten wäre. Schon in der dritten Generation war die Familie Moretus sehr reich geworden; der vierte Repräsentant dieser Druckerdynastie, Balthasar III. (1646—1696) wurde geadelt und beschränkte seine Geschäfte seither auf die Ausbeutung des erwähnten spanischen Privilegiums. Als dasselbe im Jahre 1800 aufgehoben wurde, stellte die Druckerei ihre Arbeiten ein, und später wurde sie zeitweilig mit wenigen Arbeitern, mehr der Ehre halber, wieder aufgenommen. Von 1840—1865 war nur ein Arbeiter beschäftigt; von 1865—1867 betrieb der letzte Eigenthümer Eduard Moretus das Geschäft mit drei bis vier Gehilfen. Im August 1867 gab die Druckerei ihre durch 312 Jahre betriebene Thätigkeit für immer auf, und der genannte Besitzer faßte die patriotische Idee, die Gebäude nebst deren gesammtem Inhalte seiner Vaterstadt als ein Monument ihrer einstigen Größe um einen geringen Preis zu überlassen. Im August 1875 beschloß der Gemeinderath von Antwerpen, auf Betreiben des Bürgermeisters Leopold de Wael, der sich in dieser Sache überhaupt große Verdienste erworben hat, den Ankauf um die Summe von 1,200,000 Francs; eine volle Million bezahlte die Stadt aus ihrem Säckel, den geringen Rest steuerte die belgische Staatsverwaltung bei. Die vom Stadtarchitekten Herrn Dens besorgten Restaurirungsarbeiten wurden rechtzeitig vollendet, und so konnte das Museum Plantin-Moretus während des Rubensfestes mit ungeheurem Erfolge feierlich eröffnet werden.

Im Erdgeschoß des Museums gelangt man durch ein stilvoll gehaltenes Vestibül in einen Saal, das die Bildnisse von acht Mitgliedern der Familie Plantin-Moretus und von vier „Geschäftsfreunden“ aus der Zeit des größten Glanzes dieses Hauses zieren. Ein dem Franz Pourbus d. Ä. zugeschriebenes Porträt Plantin's ist bemerkenswerth, weil es Rubens als Vorbild für sein Bildniß des Gründers der Druckerdynastie diente; für Balthasar Moretus, seinen Jugendfreund, hat Rubens überdies 1636 die Bildnisse der damals bereits verstorbenen Peter Plantin, Arias Montanus, Abraham Ortelius, Jakob Mouretorf, Johanne Rivière, Martin Plantin und Adrienne Gras nach älteren Porträts gemalt. Diese Arbeiten sind von ungleichem Werth, was auch von den Brustbildern des Christoph Plantin, Jan Moretus, Justus Lipsius, Platon, Seneca, Leo X., Lorenzo Medicis, Pico de la Mirandola, König Alphons von Portugal, und Mathias Corvinus gilt, die er schon 1616 für das Haus Plantin-Moretus gemalt hatte. Einige dieser Arbeiten sind offenbar bloß von den Schülern ausgeführt worden. In diesem glänzenden „Ahnensaale“ sind die Originalzeichnungen der verschiedenen Meister aufgestellt, die für das Haus gearbeitet haben. Obschon zehnmal soviel zu Grunde gegangen ist, als aufbewahrt wurde, ist der Schatz an Zeichnungen doch noch immer sehr reich; man findet darunter Namen wie Martin de Vos, Pieter van der Borcht, Lambert und Adam van Noort, Peter Paul Rubens, Erasm und Jan Erasm Quellin, Gottfried Maes und van Orley. Martin de Vos, der fruchtbarste Zeichner der vlämischen Schule, ist allein durch mehr als fünfzig Blätter vertreten; seine Honorare waren allerdings so unbedeutend, daß er rüstig schaffen mußte, um leben zu können. Im September 1587 bekommt er, nach dem erhaltenen Rechnungsbuche der Officin, für die Zeichnung von 8 Porträts zu 30 Patars (Sous) 12 Gulden, und für das Stechen von 9 Figuren zu 6 fl. im Ganzen 54 Gulden. Von Adam van Noort, dem Lehrer des Rubens, sind 14 Zeichnungen religiösen Sujets erhalten. Von Rubens finden sich 9 Blätter, darunter zwei Zeichnungen des Signets der Officin; die erhaltenen Geschäftsbücher zeigen jedoch, daß eine weit größere Anzahl von Zeichnungen des Meisters verloren gegangen ist. Seine Honorare waren ebenfalls nicht so groß, daß man seinen bekannten Tarif eines Verdienstes von hundert Gulden täglich auf sie anwenden könnte. Er bekam für ein Blatt in Folio 20 Gulden, für eine Zeichnung in Quart 12, für eine in Oktav 8 und für eine in Sedez 5 Gulden.

Der zweite Saal im Erdgeschoß, welcher durch die bereits erwähnten Bildnisse von Rubens, die nicht zur Familie gehören, geschmückt ist, enthält die werthvollen Manuscripte des Hauses, darunter zwei kostbare Bände einer Bibel mit Miniaturen, und einige Proben der Druckerei, worunter ein Exemplar auf Velinpapier der berühmten polyglotten Bibel von 1572, die den Ruhm des Hauses begründet hatte. Außerdem waren noch 13 solcher Exemplare für den König von Spanien hergestellt worden, um dadurch die Summe von 21,200 Gulden abzutragen, welche er dem Hause für das große Unternehmen dieser Bibelausgabe vorgestreckt hatte. In diesem Saale werden auch einige für die Officin wichtige Originaldokumente aufbewahrt, darunter das Privilegium Philipp's II. von 1568 bezüglich der polyglotten Bibel.

Das folgende Zimmer der Korrektoren ist vollkommen unberührt geblieben und sieht genau so aus, wie es im Jahre 1637 eingerichtet wurde. Darin haben namhafte Gelehrte als Gehilfen der Druckerei gearbeitet, darunter Pulmann, van Kill und Arias



Montanus. Auch die ersten Besitzer der Druckerei aus der Familie Moretus, Balthasar I. und Balthasar II., waren hochgelehrt, korrespondirten in allen Hauptsprachen ihrer Zeit und leisteten selbst in umfassendster Weise Korrektorendienste. Daneben ist das Comptoir mit den Rechnungsbüchern, welche den ungeheuren Aufschwung des Hauses ersehen lassen. Schon Plantin hatte ein Vermögen von ungefähr 150,000 Gulden (etwa eine Million Francs heutiger Währung) hinterlassen, eine für jene Zeit ungeheure Summe; 1651 gab Balthasar II. Moretus noch bei Lebzeiten seiner reichen Mutter ein persönliches Vermögen von 200,000 Gulden bei der Steuerbehörde an, und schon zu Lebzeiten Balthasar's I. belief sich der jährliche Umsatz an Büchern auf 120,000 Gulden. Aus dem Comptoir gelangt man in das schon im 16. Jahrhunderte so genannte Zimmer des Justus Lipsius, welcher berühmte Gelehrte zwar nie als Korrektor der Druckerei fungirt hat, aber als Freund Plantin's, als Lehrer Balthasar's I. und als Autor zahlreicher Werke, die in der Officin hergestellt wurden und einen unglaublichen Absatz fanden, mit der Geschichte des Hauses eng verknüpft ist. Das merkwürdige Faktum ist beglaubigt, daß Lipsius zu einer Zeit, wo die Autoren den Drucker bezahlen mußten, wenn sie ihre Arbeiten publizirt sehen wollten, von Plantin-Moretus Honorare erhielt, die sich für einzelne Manuscripte auf mehrere hundert Gulden beliefen; daraus kann man schließen, welche Summen die Officin durch die Werke dieses Gelehrten gewann, die zu jener Zeit eines Rufes sich erfreuten, für den man heute keine Erklärung mehr findet.

Ein Gang führt in das Setzerzimmer, welches in zahllosen Fächern die alten Setzkästen bewahrt. Da findet man jene schönen Renaissanceschriften, die heutzutage erfreulicher Weise wieder in Aufnahme gekommen sind. Schon 1575 hat Plantin nahezu vierzigtausend Pfund Lettern in 73 verschiedenen Schriftarten besessen; später richtete er eine eigene Schriftgießerei ein. Daneben ist die eigentliche Druckerei, in welcher die Maschinen von 1579 bis 1867 im Gange gewesen sind. Im Jahre 1565 besaß Plantin 7 Pressen, 1575 aber schon 15, welche Zahl nicht überschritten worden ist. Jetzt sind blos 7 Pressen vorhanden, von denen zwei aus der Zeit des Stifters des Hauses datiren und sich seit langer Zeit auf einem erhöhten Ehrenplatze eines otium cum dignitate erfreuen.

Im ersten Stockwerke gelangt man zunächst in ein Zimmer, das eine Ausstellung von interessanten Druckwerken der berühmtesten alten Officinen enhält. Darunter findet man eine sogenannte Bamberger Bibel, die nach der allgemeinen Annahme etwa ein Jahrzehnt nach Erfindung der Buchdruckerkunst durch Alb. Pfister in Bamberg gedruckt worden ist, ferner einen Cicero „De officiis“, gedruckt 1466 zu Mainz von J. Fust und P. de Gernsheim, einen Ovid von 1474, gedruckt zu Venedig durch Jakobus Rubens, und andere Incunabeln, sowie höchst werthvolle Ausgaben von Estienne, Elzevir, Froben, Gryphius und anderen berühmten Druckern. Die eigentliche Bibliothek im folgenden Saale birgt, außer zahlreichen, prächtigen Werken, einen Theil der Bücher, welche aus dem Hause hervorgegangen sind. Die Direktion des Museums ist bestrebt, diese Bibliothek zu vervollständigen und zu einer Sammlung der Erzeugnisse aller Antwerpener Druckereien zu gestalten; bis jetzt sind rund ungefähr 10,000 Bände beisammen. Das Archiv des Hauses enthält eine große Anzahl von Manuscripten und Briefen berühmter Männer, mit denen die Druckerdynastie in Verbindung gestanden hat, da alle solche Dokumente und Briefschaften sowie die Entwürfe der von dem Hause abgesendeten Briefe von 1555 bis 1865 überaus sorgfältig gesammelt und bewahrt worden sind. In Verbindung mit den erhaltenen Journalen, Hauptbüchern, Inventaren, Meßbüchern, Katalogen, Druckprivilegien, Kontrakten, Testamenten und Rechtsurkunden aller Art giebt das Archiv ein vollständiges Material zur Geschichte des Hauses.

Zwei Säle des ersten Stockwerkes enthalten mehr als zehntausend Holzstöcke, welche in der Druckerei zur Anwendung gekommen sind; mehrere Holzstöcke tragen blos die Zeichnung und sind ungeschnitten geblieben. Verschiedene Künstler, darunter Rubens, haben die Zeichnung für diese Stöcke geliefert; im 17. Jahrhundert hat hauptsächlich Erasm Quellin für das Haus gezeichnet und Christoph Jegher die Stöcke geschnitten. Interessant sind neun prächtig gedruckte, mit gestochenen Kopfleisten verzierte Blätter, welche die Thesen der graduirten Mitglieder der Familie enthalten. Die anstoßende Galerie birgt die Kupferstichplatten des Hauses, von denen 2737 sich erhalten haben. C. Galle d. J. nimmt unter den Stechern, die für das Haus gearbeitet haben, einen bedeutenden Rang ein; sehr interessant sind auch sechs Titelblätter und Porträts, welche von C. Galle Vater und Sohn nach Rubens gestochen worden sind. Die Familien Galle und Moretus waren verschwägert, woraus sich dieser lebhafte Verkehr erklärt. Die ebenfalls in einer Galerie ausgestellte Kupferstichsammlung des Hauses, welche erst vor etwa einem Jahrhundert begonnen wurde, enthält zahlreiche bedeutende Blätter aus der Schule der Rubensstecher. Wir heben den höchst seltenen Abdruck vor der Schrift des meisterhaften Stiches von Paul Pontius nach dem Selbstporträt von Rubens zu Windsor-Castle hervor und die reichhaltige Folge von prächtigen Blättern aus der van Dyck'schen Ikonographie.

Die vorstehenden kurzen Andeutungen, welche nur



das Wichtigste aus dem reichen Bestande des Museums Plantin-Moretus berühren konnten, werden genügen, um einen Begriff von der Gestalt und dem Werthe desselben zu geben. Durch solche Institutionen wird das Andenken an eine vergangene große Epoche des nationalen Lebens nicht blos dem Volksbewußtsein lebendig erhalten, sondern es wird auch der lebenden Generation Anregung geboten, an den Werken der Vorzeit sich zu begeistern und emporzuschwingen zu neuen Leistungen. Der Gemeinderath der Stadt Antwerpen hat sich daher durch die Errichtung des Museums ein bleibendes und großes Verdienst um das reich begabte belgische Volk erworben, und wir dürfen hoffen, daß seine fortgesetzten Bestrebungen, der nationalen Kunst und Wissenschaft in so gemeinnütziger Weise Denkmale zu errichten, von ungemindertem Erfolge gekrönt sein werden. Unsere besten Wünsche begleiten namentlich die Aufstellung eines vollständigen Inventars der Werke des Rubens, welche gewaltige Arbeit ein Jahrhunderte altes Bedürfniß der Kunstforschung zu erfüllen und eine wirkliche Ehrenschuld der Stadt Antwerpen gegenüber ihrem großen Sohne zu tilgen bestimmt ist.

Oskar Berggruen.

Kunstliteratur.

Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Studien von Alfred Woltmann. (Allgem. Verein für deutsche Literatur.) Berlin 1878. 8.

Der „Allgemeine Verein für deutsche Literatur", welcher während der vier Jahre seines Bestehens durch seine Publikationen bekundet hat, daß er eine zweckmäßige Richtung in entsprechender Weise verfolgt, könnte sich kaum ein größeres Verdienst um die allgemeine Bildung in Deutschland erwerben, als durch das Hereinziehen der Kunstgeschichte in den gediegenen Lesestoff, welchen er seinen Mitgliedern zu bieten beabsichtigt. Wie fashionable auch durch die Kunstvereine das Beschauen und Besprechen von Bildern geworden ist, welche Verbreitung auch zahlreiche Kunstwerke von wirklichem Werthe durch die Photographie und durch die illustrirten „Prachtwerke", mit denen der Markt nachgerade überschwemmt wird, gewonnen haben: unbestreitbar bleibt es doch noch immer, daß bei uns eigentliche Kenntnisse und ein tiefergehendes Verständniß auf keinem Gebiete der allgemeinen Bildung seltener angetroffen werden, als auf dem der bildenden Kunst. In dieser Hinsicht eine Wendung zum Besseren herbeizuführen, den gebildeten Kreisen des Publikums nach und nach Geschmack an kunstgeschichtlichen Skizzen beizubringen und sie auf ein Niveau zu heben, welches sie zur Aufnahme größerer und schwieriger zu erfassender Publikationen befähigt: das erscheint uns als ein Programm, welchem Beifall und Erfolg nicht ausbleiben können, wenn das Unternehmen geschickt angefaßt und durchgeführt wird. Mit Woltmann's Studien hat der Literatur-Verein sicherlich einen guten Anfang gemacht; denn dieser Kunstgelehrte besitzt die seltene Gabe, im besten Sinne des Wortes populär zu schreiben, ohne jene wissenschaftliche Höhe zu verlassen, welche der schriftstellerischen Leistung erst den eigentlichen Werth verleiht. Alle Aufsätze, welche Woltmann zum Theil auf Grund früherer Vorlesungen und Arbeiten zu einem innerlich zusammenhängenden Ganzen vereinigt hat, tragen das Gepräge echter Essays im englischen Sinne des Wortes. Der Mann vom Fach findet in denselben mit Vergnügen ein meisterhaft bewältigtes, fast möchten wir sagen condensirtes Material und geistreiche, oft auch neue Anschauungen; die Leser aus Kreisen, welche der Kunstforschung nicht angehören, müssen durch die klare, scharf pointirte Darstellung und die allgemein verständlich hingestellten ästhetischen Gesichtspunkte gefesselt und angeregt werden, sich mit der einen oder anderen Materie und den in dieselbe gehörenden Kunstwerken näher bekannt zu machen. In einer derartigen Anregung aber äußert sich zunächst der Werth der kunsthistorischen Darstellung; denn daß die bloße Lektüre auch der besten Schriften über Kunst ohne eigene Kenntniß der Kunstwerke nur geringen Bildungserfolg haben könne, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Die Reihe der einzelnen Studien eröffnet mit Recht eine geistvolle Zusammenfassung der Kunst- und Kulturelemente, welche in der deutschen Renaissance zum Durchbruch und Ausdruck gelangt sind; das nationale Moment in dieser merkwürdigen Bewegung wird kräftig betont und auf das Fortwirken des germanischen Geistes in der niederländischen Kunst gebührend hingewiesen. Der folgende Aufsatz „Dürer und Mabuse in Prag" scheint uns in den Rahmen des Buches nicht zu passen; so interessant auch die Details sind, welche Woltmann während seines Aufenthaltes in Prag über diesen Gegenstand gesammelt hat, so kann die in Rede stehende kleine Monographie doch nur bei einem engen Kreise von Fachmännern Anklang finden. Einen überaus glücklichen Griff dagegen hat Woltmann mit den Aufsätzen über Rubens und über das Leben seines Schülers van Dyck am Hofe Karl's I. von England gethan. Der erstgenannte Essay giebt in knappster Form ein nahezu erschöpfendes Bild von dem Leben und der künstlerischen Bedeutung des großen vlämischen Meisters; der letztere enthält eine werthvolle Charakteristik der Meisterwerke der Bildnißmalerei, welche van Dyck in England hinterlassen hat. Sehr anziehend, verständlich und anregend sind die Parallelen

„Franz Hals und Rembrandt", dann „Hogarth und Chodowiecki". Der feine und gerundete Essay über Carstens ist geeignet, diesen für die Entwickelung der neueren deutschen Kunst so bedeutungsvollen Meister dem Verständnisse und der Kenntniß des Publikums näher zu bringen. Zahlreiche interessante Details und treffende Bemerkungen enthält der Aufsatz „Schinkel als Maler". Zwei Abhandlungen über Cornelius in Rom und in Deutschland geben ein wohl angelegtes, farbenreiches Bild von der Bedeutung und dem Schaffen dieses Meisters; daran schließt sich eine scharfe, aber im Wesentlichen gerechte Kritik der Münchener Kunst unter König Ludwig. Wilhelm von Kaulbach, dem ein großer Essay gewidmet ist, kommt noch schlechter weg; doch läßt sich nicht behaupten, daß die schneidigen fast immer den Kern der Sache treffenden Bemerkungen Woltmann's unzureichend begründet seien. Reich an vortrefflichen Auseinandersetzungen ist endlich der letzte Aufsatz „Einkehr in das Volksthum", worin der Autor wichtige Prinzipienfragen aus dem Gebiete der bildenden Kunst im Hinblick auf das Kunstbedürfniß des deutschen Geistes bespricht.

Wir können die kurze Anzeige des besprochenen Werkes nicht schließen, ohne dem Wunsch Ausdruck zu geben, daß der Verein für deutsche Literatur bald ähnliche Arbeiten von gleichem Werth und Interesse folgen lassen möge. Bei Festhaltung eines sorgfältig auszuarbeitenden Planes ließe sich dem deutschen Volke im Wege der Vereinspublikationen leicht eine zusammenhängende, wechselseitig sich ergänzende Darstellung der wichtigeren kunstgeschichtlichen Stoffkreise bieten, die einem wirklichen Bedürfnisse Befriedigung zu verschaffen im Stande wäre.

O. B.

Konkurrenzen.

Universitätsbau in Straßburg. Auf das vom Reichskanzler-Amt für Elsaß-Lothringen erlassene Preisausschreiben zu Konkurrenz-Entwürfen für das Kollegiengebäude der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg sind 101 Entwürfe eingegangen, welche im Gebäude der Berliner Akademie der Künste zur Aufstellung gelangten. Die Preisrichter begannen ihre Berathungen am Sonnabend den 5. Oktober. Nach Schluß derselben sind die Entwürfe, wie in dem Programm vorgesehen, zwei Wochen hindurch öffentlich ausgestellt. Zur Vertretung der Kaiser-Wilhelms-Universität in dem Preisgericht wurden Seitens des Senats derselben die Professoren Baumgarten und Michaelis deputirt; die früher als Preisrichter thätig gewesenen Architekten haben diese Funktionen bereitwillig wieder übernommen.

Vermischte Nachrichten.

Archäologisches aus Griechenland. Die Sammlung der mykenischen Alterthümer in Athen, mit welchen die gleichartigen Fundstücke aus dem Grabe von Spata bei Athen vereinigt sind, hat von Neuem einen interessanten Zuwachs erhalten durch die Schmucksachen und Thongefäße des ältesten Stils, welche während des verflossenen Sommers durch die Bemühungen der Archäologischen Gesellschaft in den Grotten bei Nauplia am Fuße des Palamidi zum Vorschein gekommen sind. Diese schon von Strabo erwähnten Höhlen, deren Einrichtung der Zeit der Cyklopen zugeschrieben wurde, sind nun als Felsgräber anerkannt worden, ähnlich dem in Sparta ausgegrabenen, und so mehren sich in erfreulicher Weise die Denkmäler, welche uns ein anschauliches Bild der ältesten Kulturperiode von Griechenland geben, da es noch ganz unter dem Einflusse Vorderasiens stand. Eine zweite sehr merkwürdige Entdeckung ist in Marathon gemacht. Marathon gehörte einem Verbande von vier Ortschaften an, der sogenannten Tetrapolis, von der wir wußten, daß sie in vielen Beziehungen eigenthümliche Einrichtungen bewahrt hatte. Jetzt ist eine Inschrift gefunden (über die Dr. Lampros in der Ephemeris vom 14./28. September berichtet), in welcher die Einwohner der Tetrapolis als eine besondere Genossenschaft mit einem eigenen Archonten dem Dionysos einen Gegenstand widmen. In dem Collegium von vier Opferbesorgern finden wir die vier Orte der Tetrapolis vertreten. Hoffentlich schließen sich noch weitere Entdeckungen an diesen Fund an. Die topographische Aufnahme von Attika, welche die Centraldirektion des Deutschen archäologischen Instituts mit Hülfe des Großen Generalstabs veranstaltet, wird in diesem Herbst mit vollem Nachdruck wieder aufgenommen werden. Die erste Frucht dieser Arbeit (Atlas von Athen in 12 Blättern von Curtius und Kaupert, Berlin, Dietrich Reimer) liegt jetzt vollendet vor. Die zweite Sektion (die Häfen von Athen) ist im Stich begriffen. In Olympia wurden die Ausgrabungen Montag den 14. Oktober eröffnet und zunächst die Südseite des Zeustempels in Angriff genommen, wo zur Ergänzung der Giebelskulpturen am meisten Aussicht ist. (Köln. Ztg.)

Aus Straßburg meldet das Elf. Journal: Im Münsterchor hat man vom Gerüste das Zelttuch weggenommen, welches bis dahin Steinle's Frescogemälde verdeckte, und der Blick fällt nun auf die Hauptscene dieser Darstellungen, nämlich diejenige der Krönung der Jungfrau Maria durch Christus. Die Wirkung dieses Bildes, dessen andere Gruppen bald nach einander enthüllt werden, ist eine bewunderungswerthe. Die Figuren sind von unten sehr deutlich sichtbar, obwohl sie nach den Berichten derjenigen, welche die Malerei in der Nähe gesehen haben, mit großer Zartheit ausgeführt sind. Man kann sogar sagen, daß sie sehr lebhaft hervortreten, welcher Umstand übrigens nach der Vollendung der Arbeit durch die Wiedereinsetzung der gemalten Fenster, während jetzt weiße Fenster eingesetzt sind, gemildert werden wird. Andererseits arbeitet Steinheil sehr eifrig an seinem jüngsten Gericht, welches das Gewölbe der Vorhalle zum Chor schmücken soll. Auch der vollendete Theil dieses Werkes ist von großer Schönheit und bildet mit seinem kräftigen und kühnen Pinselstrich einen entsprechenden Gegensatz zu der feinen Detailmalerei Steinle's.

Die Arbeiten zur Umgestaltung des Berliner Zeughauses werden, wie die Voss. Ztg. meldet, unter Leitung des Majors Jsing emsig betrieben. Fast 200 Arbeiter sind an dem Bau beschäftigt. Im Erdgeschoß sind bereits mehrere Abtheilungen, in denen früher die Kanonen lagen, mit Mosaiksteinen gepflastert. Die Grundpfeiler und Bogen für den großartigen Kuppelbau nach der Nordseite hin sind fertig, und die Arbeiten werden so beschleunigt, daß der Kuppelbau selbst noch vor Eintritt des Winters unter Dach gebracht werden kann.

* **Der Kupferstecher Ernst Forberg,** den Lesern u. A. aus mehreren delikat ausgeführten Blättern nach Gemälden der Wiener akadem. Galerie bekannt, hat unlängst eine große Radirung nach einem Bilde der Meyer'schen Sammlung in Dresden vollendet, und ist gegenwärtig im Auftrage der preußischen Regierung mit mehreren größeren Blättern, zunächst nach einem Bilde von Pieter de Hooch im k. Museum, dann nach Henneberg's „Wilden Jäger" u. a. beschäftigt. Es ist erfreulich, daß man nun auch in Deutschland die Pflege des Kupferstichs wieder in das Programm der staatlichen Kunstverwaltung aufgenommen hat.

Zwei der imposantesten Bauwerke Berlins gehen nach mehrjähriger Bauzeit nunmehr ihrer Vollendung entgegen: die auf den Terrains der ehemaligen Königl. Eisengießerei vor dem Neuen Thore in der Invalidenstraße errichteten Monumentalbauten, die geologische Landes-Anstalt verbun-

den mit der Berg-Akademie und das Landwirthschaftliche Museum. Beide ein gewaltiges Areal bedeckenden Gebäude sind in Quadratform im edelsten Rundbogenstil errichtet. Die geologische Landes-Anstalt wie das landwirthschaftliche Museum sind durchaus konform erbaut und haben je 15 Fenster Straßenfront nach der Invalidenstraße und 10 Fenster nach dem zwischen beiden Gebäuden liegenden freien Platz hinaus. Der Backsteinbau ist mit ca. 30 Centimeter starken Sandsteinplatten verblendet; jede einzelne dieser Platten ist facettirt. Beide Gebäude werden auf allen vier Ecken von abgeflachten Thürmen flankirt, die mit Balkons geschmückt sind.

B. **Aus Stuttgarter Bildhauerateliers.** Der Bildhauer Dietelbach hat für den Festsaal des Bürger-Museums eine sehr gelungene lebensgroße Büste des berühmten Naturforschers und Arztes Dr. Robert von Mayer modellirt, welche solche Anerkennung fand, daß der Künstler sofort den Auftrag erhielt, für Mayer's Grab in Heilbronn ein großes Denkmal auszuführen. Dasselbe wird in Form einer Stele aus schwarzem Syenit bestehen und das Medaillonporträt des Entschlafenen aus weißem carrarischen Marmor zeigen. — Der Bildhauer Paul Müller hat ein Reliefporträt von David Strauß modellirt, welches in Bronze gegossen werden soll, um dessen Geburtshaus in Ludwigsburg zu schmücken. Der geistvolle Kopf ist charakteristisch aufgefaßt und hebt sich in scharfer Profilirung wirkungsvoll vom Hintergrunde ab.

* r. **Aus Tirol.** Edmund v. Wörndle hat für ein Haus in Moskau sieben große Landschaften vollendet; sechs gehören dem Orient, wo er lange Zeit Studien machte, eines den Alpen an. Es sind keine bloßen Veduten, sondern durch Auffassung und Geist historische Bilder. Auch die Ausführung und Technik dieser Oelgemälde ist gediegen, wie man es ja von Wörndle gewöhnt ist. — Da die Tiroler ein eigenes Völklein sind, zeichnete Wörndle für sie auch ein eigenes Kartenspiel, welches vom Veteranenverein herausgegeben wurde. In sinnvoller Weise sind auf die verschiedenen Farben und Figuren Scenen und Männer aus der tirolischen Geschichte, dem tirolischen Volksleben vertheilt. Der Gedanke historischer Spielkarten ist übrigens nicht neu, wir kennen bereits schweizerische und ungarische Nationalkarten und zur Zeit der französischen Revolution gab es auch republikanische. — Von Edgar Meyer, dessen Landschaftsskizzen eine so günstige Aufnahme fanden, ist im Innsbrucker Museum ein Oelbild ausgestellt, die Riva dei Schiavoni bei Morgenbeleuchtung gegen den Dogenpalast. Die Stimmung von Licht und Farbe ist vorzüglich; das Detail, namentlich im Vordergrunde könnte fleißiger behandelt sein.

B. **Dannecker's Schillerbüste.** Professor Donndorf hat in Stuttgart die alte Originalform der berühmten Kolossalbüste Schiller's von Dannecker, welche sich in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befindet, wieder aufgefunden und läßt daraus neue Abgüsse herstellen. Einer derselben ist bereits für das plastische Museum in Dresden angekauft worden. Auch für andere Sammlungen werthvoller Gypsabgüsse, worin dies Meisterwerk noch fehlt, bietet sich dadurch nun die Gelegenheit, eine gute Nachbildung desselben erwerben zu können, die gewiß Vielen willkommen sein wird.

Inserate.

Einladung zum Abonnement

pro November und December 1878.

Schlesische Presse

grosse politische und Handels-Zeitung

täglich 3 Ausgaben

Verlag von S. Schottlaender.

Preis pro November und December bei allen Postanstalten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns

nur 3 Mark 84 Pf.

Die „Schlesische Presse“ enthält in der

Morgen-Ausgabe:

Tägliche Leitartikel, Original-Correspondenzen von hervorragenden Publizisten, Original-Depeschen und Berichte von allen bedeutenden Orten des In- und Auslandes, Provinzial- und Local-Nachrichten; ferner interessantes und reichhaltiges Feuilleton, Besprechungen aller wichtigen Erscheinungen in Theater, Kunst und Literatur. Romane und Novellen der beliebtesten und bedeutendsten Schriftsteller der Jetztzeit.

Mittag-Ausgabe:

Politische, populär geschriebene Übersicht, kritische Erörterung der neuesten Ereignisse, vollständige Kammerberichte aus dem Abgeordneten- und Herrenhause, sowie aus dem Reichstage. Provinzielles, Correspondenzen aus allen Gebieten des öffentlichen Lebens, neueste Handels-Nachrichten, Notizen über die Produkten-Börsen, politische und commerzielle Original-Telegramme.

Abend-Ausgabe:

Ausführlichen Cours-Bericht und telegraphische Nachrichten von allen bedeutenden Börsen-Plätzen vom gleichen Tage, Mittheilungen über alle Zweige im Gebiete des Handels und der Industrie; Leitartikel aus den Federn namhafter National-Oekonomen über die wichtigsten Handels- und Wirthschaftsfragen. Zuverlässige Notizen über den Stand aller Actien-Gesellschaften und Vereine.

Der neueste Roman:

Forstmeister

von

Berthold Auerbach

beginnt im November im Feuilleton der „Schlesischen Presse“, ausser diesem hochbedeutenden Romane bringt das Feuilleton Novellen, Skizzen etc. unserer berühmtesten Schriftsteller zum Abdruck.

Abonnements auf die „Schlesische Presse“

nehmen täglich alle Post-Anstalten des Deutschen Reiches und in Oesterreich-Ungarn zum Preise von nur 3 Mark 84 Pf. an und werden für diesen geringen Betrag die drei Tages-Ausgaben für November/December 1878 promptest geliefert.

Verlag von **E. A.** Seemann in Leipzig.

DIE GRIECHISCHEN VASEN,

IHR

FORMEN- UND DECORATIONSSYSTEM.

XLIV Tafeln in Farbendruck.

Nach Originalen der Münchener Vasensammlung gezeichnet und herausgegeben von **Theodor Lau,** Custos der k. Vasensammlung in München.

Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte von Prof. Dr. **Heinrich Brunn,** unter Mitwirkung von Prof. Dr. **P. F. Krell.**

In Mappe vollständig 56 Mark.

Dieses Werk bringt auf 44 Tafeln eine historisch geordnete Reihe der schönsten und am meisten charakteristischen Gefässe aus der reichhaltigen k. Vasensammlung in München zur Darstellung und stellt sich durch die ausnehmend *exacte, stilgetreue Wiedergabe* der Gegenstände, welche der Herausgeber durch darauf verwandten jahrelangen Fleiss erreicht hat, den vorzüglichsten Leistungen auf diesem Gebiete an die Seite.

Da dasselbe die Bestimmung hat, in erster Linie kunstgewerblichen Zwecken und insbesondere *kunstgewerblichen Bildungsanstalten* als Unterrichtsmittel und Anschauungsmaterial zu dienen, so verfolgen die Abbildungen den Zweck, nicht nur eine Gesammtansicht der einzelnen Gefässe zu geben, sondern auch *den constructiven Aufbau durch zahlreiche Durchschnitte* und *eingehende Darlegung des decorativen Details deutlich hervortreten zu lassen.*

Festgeschenk!

Vorlagen für

Holzmalerei.

Heft 1 — 5 von **E. Zschirmer.**

Preis pro Heft 6 Mark.

In prachtvollem Farbendruck, sowie Anleitung zur Holzmalerei von **Dr. F. Laßnek.** Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Glaser & Garte.

Kunstverlag in Leipzig.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

SCHLOSS STERN

bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeb. von **Ph. Baum.**

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 16 Mark.

(Separatabdruck aus „Italienische Renaissance“ auf grösserem Format.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

7. November



Nr. 4.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. II. — J. B. Sonderland †. — Zur Kostüm- und Waffenkunde. — Der österreichische Kunstverein. — Das neue Theater in Augsburg; Kunstgewerbliches aus Stuttgart; Denkmal für Giorgione. — Leipziger Kupferstichauktion; Auktionspreise; Kunstauktion in Amsterdam; Auktions-Kataloge. — Zeitschriften. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

II.

Kein zweites Historienbild der Ausstellung kann sich hinsichtlich des Umfanges mit dem Defregger'schen Hoferbilde messen. Aber mehrere sind koloristisch interessanter und geistig bedeutender. So vor allen Dingen Josef Brandt's Tartarenschlacht, welche der geniale Künstler für die Nationalgalerie gemalt hat. Es ist die größte Komposition, die bisher aus dem Atelier Brandt's hervorgegangen ist. Sie beweist, daß es auch seine Sache nicht ist, große figurenreiche Kompositionen zu bewältigen. Sein Bild ist nach der Seite der Komposition betrachtet kein Bild, sondern ein Nebeneinander von einzelnen Scenen, die sich nur mühsam aus dem ungeheuren Gewirr zahlloser Figuren herauslesen lassen. Trotzdem wird aber durch das Kolorit eine gewisse Harmonie erzielt. Das Bild ist mit einer geradezu erstaunlichen Bravour gemalt, von größter Delikatesse des Tons. Nicht wie gewöhnlich bei Brandt sind alle Farben auf denselben grauen Ton gestimmt, obwohl letzterer dominirt, was aber durch den schwülen Gewitterhimmel, der sich über der weiten Scenerie ausspannt, vollkommen motivirt ist. Es kommen vielmehr die Farben ungebrochen zur Geltung, aber sie sind mit fabelhaftem Geschick zu einer vollendeten Harmonie verschmolzen. Was Brandt auf seinem Bilde dargestellt hat, läßt sich nur in großen Umrissen schildern. Es ist eine Scene aus den Kämpfen der Polen gegen die Tartaren am Beginn des 17. Jahrhunderts. Polnische Panzerreiter überfallen eine Tartarenhorde, die in einer Steppe am Dnjestr Rast gemacht hat. Hohe, kahle Berge schließen den Horizont zur Rechten des Beschauers ab. Aus einem der Seitenthäler, welche diese Berge durchschneiden, scheint die Reiterschaar wie ein Gewittersturm über die gelben Räuber hereingebrochen zu sein. Zur Linken ist das Terrain von Sümpfen coupirt, in welche einige Tartaren mit ihren struppigen Pferden hineingesprungen sind, um sich vor dem drohenden Verhängniß zu retten. In der Mitte der staubigen Ebene hat sich ein ungeheures Handgemenge entsponnen. Arme und Säbel fahren durch die Luft — man findet nicht immer die Körper, zu welchen die Arme gehören, — Rosse bäumen sich wild empor, Tartaren werden aus den Sätteln gehoben und von den Hufen der Pferde zertreten — es ist ein Getümmel, das jeder Beschreibung spottet, aber trotz seines Wirrwarrs von großartiger Wirkung. Im Vordergrunde lassen sich einige Gruppen deutlicher unterscheiden. Man sieht eine Schaar gefangener Polinnen mit einem Priester, die sich vor einem Wagen angstvoll zusammendrücken und sehnsüchtig ihre Befreier erwarten. Auf einem schwarzen Klepper jagt ein Mongole mit einem schönen nackten Weibe davon, die sich mit allen Kräften gegen den Räuber sträubt. Ganz vorn sprengt ein gelber häßlicher Kerl mit plattgedrückter Nase gleichsam aus dem Bilde heraus, ein Götzenbild in seinem Mantel bergend. Schwarzgraue, bleierne Gewitterwolken haben sich am Himmel zusammengeballt und werfen ihren fahlen Schein auf die grauenvolle Scene, die mit immenser dramatischer Kraft dargestellt ist. Ein kleineres Genrebild desselben Meisters, polnisches Fuhrwerk bei der Rast am Brunnen, ist wieder stärker in den ein-

förmigen grauen Ton getaucht, der für unseren Künstler charakteristisch ist.

Unsere beiden ersten Kriegsmaler, Camphausen und Bleibtreu, haben uns mit glänzender Palette den Sturz des napoleonischen Kaiserreichs, der eine des ersten, der andere des zweiten, in einem markanten Moment veranschaulicht. Bleibtreu hat die Schlacht bei Waterloo gewählt, den Augenblick, wo Napoleon nach eingebrochener Abenddämmerung dem Drängen seiner Generale nachgiebt, seine Garden, in deren Glieder das feindliche Granatfeuer furchtbare Lücken reißt, verläßt und seinem Pferde halb widerwillig die Zügel schießen läßt. Camphausen zeigt uns den dritten Napoleon im Granatfeuer von Sedan. N'ayant pas pu mourir au milieu de mes troupes, — heißt es ja in dem berühmten Briefe, den Napoleon an seinen königlichen Besieger schrieb, und es wird auch anderweitig bestätigt, daß der Kaiser sich in dumpfer Verzweiflung dem feindlichen Feuer exponirte. Auf dem Bilde Bleibtreu's sehen wir im Hintergrunde die tapfere Garde, noch energischen Widerstand leistend, unheimlich vom Feuer der platzenden Bomben beleuchtet. Hinter Napoleon III. ziehen Theile seiner demoralisirten Armee vorüber. Ein Soldat ballt gegen den vom Glücke verlassenen Imperator wüthend die Faust. Den schwierigsten Theil ihrer Aufgabe, an dem sich ihre geistige Kraft zu erproben hatte, in den Angesichtern — die Figuren haben beiläufig ein Dritttheil Lebensgröße — die Empfindungen wiederzuspiegeln, die in dem verhängnißvollen Moment die Brust bei dem Kaiser bewegen, diese Aufgabe haben beide Künstler gleich vorzüglich und erschöpfend gelöst. Keine Fiber zuckt in dem ehernen, bronzefarbenen Antlitze des ersten Napoleon, der sich theilnamlos gegen seine Umgebung, gegen die Angst des Marschalls Soult, der seinem Kaiser den Weg zur Flucht weist, von seinem schnaubenden Rosse von dannen tragen läßt; aber die zusammengepreßten Lippen und die starr in's Leere blickenden Augen verrathen den Sturm der Gefühle, welche die Brust des vom Strafgerichte Ereilten bewegen. Wie anders sein Neffe! Ein heftiges Frösteln scheint seinen Körper, der schlaff im Sattel hängt, zu überlaufen. Seine Glieder schlottern wie die eines Menschen, der vom Kanonenfieber geschüttelt wird. Einen Augenblick lächelt man über den homme de Sedan, der stets ein dankbares Objekt für die Karrikatur war. Wenn man aber die dumpfe Verzweiflung gewahr wird, die aus seinen glanzlosen Augen spricht, wird der komische erste Eindruck in den Hintergrund gedrängt, und man würdigt auch die ergreifende Tragik dieser Situation.

Ein zweites Historienbild von Camphausen, eine Episode aus der Schlacht bei Fehrbellin, wie der große Kurfürst, der sich zu weit in die Feinde hineingewagt, von seinen Dragonern herausgehauen wird, ist wenig mehr als eine gut gemeinte Illustration, mit etwas hölzernen Pferden und ohne hervorragende koloristische Eigenschaften. Auf dem Napoleonsbilde zeugt dagegen das Pferd, das ängstlich vor dem Geprassel der platzenden Granaten zurückscheut und auf das Gebiß knirscht, von feinster Beobachtung.

Die übrigen Historienbilder der Ausstellung — es sind ihrer, wie gesagt, herzlich wenige — Langenmantel's Verhaftung des französischen Gelehrten Lavoisier während der Revolution, Adamo's Auflösung des langen Parlaments durch Cromwell, Knüpfer's Götz von Berlichingen vor den Rathsherren von Heilbronn — bewegen sich auf conventionellem Pfade in der Linie Piloty-Lindenschmit. Der deutsch-französische Krieg ist ganz in den Hintergrund getreten. Einige Kleinigkeiten abgerechnet, ist nur ein größeres Bild von Braun in München vorhanden: der Einzug des Großherzogs von Mecklenburg in Orleans, ein Nachtstück mit effektvoller Beleuchtung. Geistreicher und liebenswürdiger sind desselben Künstlers Farbenskizzen zu einem langen, figurenreichen Friese, der für das Rathhaus in Ulm bestimmt ist und die reizvollen Gruppen jenes Festzuges dauernd festhalten soll, der im vorigen Jahre zur Feier des Münster-Jubiläums stattfand und die reiche Vergangenheit der ehemaligen freien Reichsstadt in farbenreichen, fesselnden Kostümbildern vom 14. Jahrhundert ab wieder belebte.

Aus der reinen Luft des klassischen Alterthums ist Alma Tadema diesmal in die unheilgeschwängerte Hofatmosphäre der merovingischen Könige hinabgestiegen. Er hat mit seinem neuesten Bilde, das er die Morgengabe der Galeswintha nennt, noch weniger Ehre eingelegt als mit dem schwächlichen Bildhauermodell vom vorigen Jahre. Das Gemälde ist nur mit Hülfe des Katalogs verständlich, der uns einen Abschnitt aus dem Gregorius von Tours mittheilt. Aus ihm erfahren wir, daß die mißvergnügte Dame mit den langen blonden Zöpfen und den ziegelrothen Wangen, welche auf einem meisterhaft gemalten Lederpolster sitzt und hinter dem Vorhange des romanischen Bogenfensters halb versteckt in's Freie blickt, die frühere Gemahlin des Königs Chilperich, Fredegunde, ist. Bei der Nennung dieses Namens steigt in der Erinnerung des Geschichtskundigen eine lange Reihe von Greuelthaten auf. Dieses Scheusal durfte der Maler nicht allzu angenehm gestalten. Aber es war gerade auch nicht nöthig, sie so ganz und gar aller Reize zu entkleiden. Unter dem dünnen Linnenkleide wird ein hagerer Oberkörper mit platter Brust bemerklich, dem sich zwei Oberschenkel von ungewöhnlicher Länge anschließen. Man glaubt eine Harpyie vor sich zu sehen, die auf ihr Opfer lauert, und dieser Eindruck wird



durch die haßerfüllten Blicke verstärkt, die wie Blitze aus den großen Augen Fredegundens hervorschießen. Der Kopf ist, das muß anerkannt werden, meisterlich gemalt. Er und die Toilettengeräthe, die auf einer Steinbank vor der grimmen Walküre ausgebreitet sind, die Spangen, Nadeln und die Schale von Marienglas, ferner das kunstlose Mosaik des Fußbodens erinnern an den Maler, der uns so oft durch die charakteristische Wiedergabe des Antiquarischen erfreut hat. Was den Zorn Fredegundens eigentlich erregt, ist aus dem Bilde selbst nicht zu enträthseln. Wenn wir ihren Blicken zum Fenster hinaus folgen, sehen wir die Laubkronen mächtiger Bäume und darunter ein Gewühl von festlich bewegten Menschen, die alle auf demselben Plane zu stehen scheinen, da Alma Tadema auch dem neuesten Dogma der modernen Malerei anzuhängen beginnt, nämlich die Luftperspektive als etwas Veraltetes aufzugeben. Aus dem Gregorius von Tours erfahren wir, daß der gekrönte Fürst, der eine prächtig gekleidete Frau empfängt, der König Chilperich ist und die Frau die reiche Königstochter Galeswintha, zu deren Gunsten er Fredegunde verstoßen hat. Noch unterscheidet man ein paar Priester vor einem Altare. Im Uebrigen ist das Gewimmel des Volkes im Hintergrunde und an den Seiten in Folge des Mangels der Luftperspektive unentwirrbar. Alle Figuren sind wild durcheinandergeschoben: man weiß nicht, wer auf den ersten Plan gehört, wer in den mittleren und wer in den Hintergrund. Die ganze Komposition macht den Eindruck, als sähe Fredegunde aus ihrem Bogenfenster dem Spiel eines Puppentheaters zu.

Tadema hat diesen Stoff nicht zum ersten Male behandelt. Im diesjährigen Pariser „Salon“ sah man dieselbe Komposition als Mittelpunkt eines Cyklus von Aquarellen, der noch die Ermordung der Galeswintha, ihre Beerdigung und das sich dabei ereignende Wunder enthält. In dieser ausführlichen Erzählung ist die Geschichte wenigstens etwas verständlicher als in dem abgerissenen Bruchstück, das Alma Tadema den Berlinern zu übersenden für gut befunden hat.

Die religiöse Malerei ist durch ein Werk vertreten, dessen Autor, noch der großen Zeit des neudeutschen Classicismus angehörig, leider nicht mehr die Früchte ernten konnte, die ihm seine fleißige, Respekt einflößende Arbeit erworben: durch eine Pietà von Alexander Teschner. Wenige Wochen vor Eröffnung der Ausstellung, kurz nachdem der Kaiser sein von tiefer Religiösität durchdrungenes Werk angekauft, erlag der Künstler einem langjährigen Leiden, welches die Sorgen und Mühen seiner letzten Lebensjahre acut gemacht hatten. Teschner, ein Schüler Wach's, der sich später dem Kreise des Cornelius anschloß, war den größten Theil seines Lebens als Kartonzeichner für Glasfenster thätig. Seine koloristischen Fähigkeiten waren deshalb nur mäßig, desto größer seine zeichnerischen, die namentlich in dem nackten Körper des von zwei Engeln gehaltenen Heilands vortheilhaft hervortreten. Die schmerzensreiche Mutter sitzt mit dem Leichnam des Sohnes auf dem Kreuzeshügel, den die Schatten der Nacht zu umfangen beginnen. Im Hintergrunde dehnt sich eine weite Landschaft, aus welcher die weißen, vom Abendroth beleuchteten Mauern von Jerusalem emportauchen. Obwohl sich die Komposition wie die Formengebung streng in den Grenzen des idealen Stils halten, ist doch der Körper Christi vollkommen naturalistisch durchgebildet. Umgekehrt mehr koloristische als zeichnerische Vorzüge hat eine heilige Katharina von H. v. Habermann in München, die um ihrer breiten, energischen Malerei, um ihres satten, an alte Meister erinnernden Tones willen zu den wenigen vortrefflich gemalten Bildern der Ausstellung gehört. Leider stören die schlecht gezeichneten Hände und der schlotterige Körper, der unter dem breiten, majestätischen Faltenwurf ganz verschwindet, das Behagen an der ausgezeichneten Malerei.

Was sonst auf dem Gebiete der religiösen Kunst geschaffen worden, ist mit Ausnahme etwa eines Altarbildes von Heydeck (Königsberg): Christus invitator nicht der Rede werth. Ebenso wenig die Bilder aus der klassischen Mythologie. Sie lehren nur, daß die deutschen Maler das Studium des nackten Körpers auf das gröblichste vernachlässigen.

Seit den Erfolgen Richard Wagner's sucht auch die Malerei das Gebiet der nordischen Mythe stärker als zuvor zu kultiviren. Das große Publikum bleibt diesen Versuchen gegenüber jedoch ziemlich kühl. Die nordische Mythe hat in dem Schulsack der modernen Bildung noch keinen Platz gefunden, und darum ist bei einem Gemälde, das einen ihrer Stoffe behandelt, immer ein langer Zettel mit Erläuterungen nöthig. Hagen, der sinnend am Ufer steht und den hübschen Donau-Nixen zusieht, die sich im Wasser wiegen, ein solid gemaltes Bild mit lebensgroßen Figuren von Julius Schmid in Wien, ist dem Publikum immer noch verständlicher als eine Episode aus Wieland dem Schmid, die Markus Grönvold in München ebenfalls in lebensgroßen Figuren behandelt hat: den Besuch der Königstochter bei dem rachebrütenden Schmid, welcher der nichts Ahnenden den verhängnißvollen Trank reicht. Beide Bilder sind fleißig gemalt und korrekt gezeichnet, im Uebrigen aber ohne hervorstechende Eigenschaften.

Viel populärer ist die nordische Ballade, die schon seit einem Jahrhundert in unserem Volke Wurzel gefaßt hat. Eine der bekanntesten, die erst Herder veröffentlicht hat, und die dann in des Knaben Wunderhorn wieder abgedruckt ist, Herr Olof, hat August v. Heyden



zu einem schönen Bilde inspirirt, das auch ohne die Kenntniß der Ballade jedem Beschauer sofort verständlich ist. Es ist dieselbe Ballade, die auch den unmittelbaren Anlaß zu Goethe's Erlkönig gab. Ritter Olof, ein schöner unbärtiger Jüngling, jagt auf schwarzem Rosse, dessen Hufe kaum die Spitzen des Schilfs zu berühren scheinen, über das Moor. Noch herrscht die Nacht und ihr Spuk. Nur ein schmaler, gelbgrüner Streifen am fernen Horizonte, dem die aufgescheuchten Sumpfvögel entgegenfliegen, verkündet den heraufdämmernden Morgen. Eine weiße, nur unterwärts von einem dünnen Schleier umwallte weibliche Gestalt, des Erlkönigs Tochter, schwebt über dem schwarzen Pferde. Ihr Oberkörper hebt sich scharf gegen den breithinflatternden Mantel Olof's ab, während sich die schlanken Füße im Nebel verlieren. Halb drohend, halb begehrend streckt sie den weißen Arm gegen den Ritter aus, der sein Haupt wendet und angstvoll zu der Nixe emporblickt. Unten im Schilf, das von einem Gewässer durchschnitten ist, treiben allerhand Elementargeister ihr Wesen: kleine Gesellen mit bläulichen Flammenkränzen im buschigen Haar, geistreich erfundene Personificationen der Irrlichter, und eine zweite Nixe, die wie ein Nebelstreif über dem Gewässer schwebt. Einer der kleinen Bursche ist der Dogge, der dem Ritter in langen Sätzen vorauseilt, hart auf den Pelz. Schon greift er nach dem Halsriemen, als wollte er sich auf ihren Rücken schwingen und den tollen Ritt um das Leben mitmachen. Das Bild hat nach obenhin durch einen Rundstab einen halbkreisförmigen Abschluß erhalten. Die Zwickel, die durch den Rahmen entstanden sind, sind mit Drachen nach nordischen Motiven ausgefüllt. Die geisterhafte Stimmung der alten Ballade ist durch das Kolorit, das etwas verschwommen ist, aber die Formen doch klar hervortreten läßt, meisterhaft wiedergegeben. Das Bild ist keine Illustration, sondern eine selbständige, tief empfundene, von echter Poesie erfüllte Nachdichtung. A. R.

Nekrolog.

Johann Baptist Sonderland, einer der Aeltesten der Düsseldorfer Künstler, starb sanft und ohne vorherige Krankheit den 21. Juli 1878. Er war am 2. Februar 1805 in Düsseldorf geboren und wurde bereits 1819 Schüler der dortigen Akademie, die am Ende desselben Jahres durch ihren neu ernannten Direktor Peter Cornelius einen bedeutenden Aufschwung nahm. Der Meister erkannte sofort das reiche Talent des jungen Kunsteleven, den er in jeder Weise zu fördern strebte. Er erwirkte ihm ein mehrjähriges Stipendium, und befreite ihn dadurch aus einer sorgenvoll drückenden Lage, die ihn nach dem frühzeitigen Tode des Vaters gezwungen, durch allerlei Nebenbeschäftigungen für Mutter und Geschwister den Lebensunterhalt zu verdienen. So arbeitete Sonderland in der freien Zeit, die ihm seine akademischen Studien ließen, für die lithographische Anstalt von Winckelmann und Söhne, die, als ihre Besitzer nach Berlin übersiedelten, von Arnz und Comp. fortgeführt wurde und noch heute unter der Firma L. Baumann u. Comp. in Ansehen steht. Diese Thätigkeit wirkte indessen äußerst günstig auf die Entwickelung jener Eigenschaften, die ihn später zu einem der vielseitigsten und beliebtesten Illustrationszeichner machten, indem sie ihm eine ungemeine Leichtigkeit und Gewandtheit in der Beherrschung der Technik und eine genaue Kenntniß der verschiedenen Vervielfältigungsarten verschaffte. Als Schadow im November 1826 an Cornelius' Stelle trat, hatte sich Sonderland soweit herangebildet, daß er sein erstes Bild unter dessen Leitung beginnen konnte, welches vielen Beifall fand und auf der Berliner Ausstellung bald verkauft wurde. Es entstand nun rasch ein Gemälde nach dem andern, und alle hatten sich gleichen Erfolges zu rühmen. Ihre Gegenstände waren anfänglich der herrschenden Zeitströmung entsprechend romantischen Inhalts. Zigeuner und Räuber, Wahrsager und Gaukler, Ritter und Edeldamen wurden in mancherlei Gestaltungen vorgeführt. Auch der wilde Jäger nach Bürger's Gedicht (1830), „Hans und Grete" nach Uhland (1839, in der Preußischen Nationalgalerie) und andere Poesien boten ihm willkommenen Stoff. Später aber wandte er sich mehr dem alltäglichen Leben in Dorf und Stadt zu, bei dessen Schilderung er oft einen köstlichen Humor entwickelte. Wir nennen „Das gestörte Stelldichein (1833) — Der Fischmarkt (1835) — Verspätete Reisende (1837) — Kosaken bei einem Gelehrten einkehrend (1841, Eigenthum der Prinzessin Friedrich v. Preußen) — Der ungestüme Freier (1847) u. A. Viele derselben mußten wiederholt ausgeführt werden, manche wurden auch durch verschiedene Vervielfältigungen ein Gemeingut des Volkes. So erwarb allein der Kunstverein für Rheinland und Westfalen im Laufe der Jahre dreizehn Bilder. Ungeachtet dieser Erfolge als Oelmaler, beschäftigte sich Sonderland seit dem Jahre 1848 fast ausschließlich mit Illustrationen, deren er nebenbei eine große Menge geschaffen hat. Es war dies auch offenbar das geeignetste Feld für seine fruchtbare, bewegliche Phantasie und seine unerschöpfliche Kompositionsgabe, da seine Gemälde doch in der Farbe und der feineren Charakterisirung Manches zu wünschen übrig ließen. Seine „Randzeichnungen zu deutschen Dichtern", die in den vierziger Jahren in großer und kleinerer Ausgabe im Verlage von J. Buddeus erschienen, müssen als ein durchweg sehr gelungenes Werk anerkannt werden. Viele der darin enthaltenen vierzig Radirungen sind geradezu vortrefflich und auch die minder bedeutenden machen durch geschickte und geschmackvolle Anordnung einen günstigen Eindruck. Dies gilt auch von den sechs Radirungen zu den Hausmärchen, sowie von den meisten seiner fast unzähligen Kompositionen dieser Art. Am glücklichsten aber erwies er sich in der Darstellung komischer Situationen, die er immer launig und wirksam aufzufassen verstand. Mit nimmer rastendem Fleiß und einer beispiellosen Leichtigkeit des Schaffens hat Sonderland die verschiedenartigsten Werke mit Titelblättern, Initialen und größeren und kleineren Illustrationen geschmückt, die seinen Namen weit hinaustrugen über die Grenzen unseres Vaterlandes. Kalender

und Zeitschriften, Gebetbücher, Märchen- und Gedichtsammlungen, Volks- und Jugendschriften geben davon überall Zeugniß. Aber nicht nur in eigenen Schöpfungen hat er sein Talent bethätigt, sondern als geschickter Lithograph und Meister in der Aetzkunst erprobte er dasselbe auch in der Vervielfältigung von Werken anderer Künstler, die in ihm stets einen verständnißvollen Interpreten fanden. Mehrere Jahre hindurch leitete er sogar die verschiedenen Ateliers der oben erwähnten lithographischen Anstalt von Arnz u. Comp. und viele bedeutende Werke, die aus derselben hervorgingen, verdanken hauptsächlich ihm ihr gutes Gelingen. Auch das große Rheinwerk von Caspar Scheuren wurde von ihm auf Stein übertragen, wie denn Scheuren überhaupt am liebsten ihm die Vervielfältigung seiner Arbeiten anvertraute. Sonderland war bis zu den letzten Tagen seines Lebens mit seltener Rüstigkeit des Körpers und des Geistes thätig. Immer heiter und guten Humors, erfreute er sich allseitiger Beliebtheit. Mit hervorragenden gesellschaftlichen Talenten begabt, war er in früheren Jahren ein gesuchter und stets willkommener Gast in allen Kreisen und seine Taschenspielerkünste, worin er mit Bosco wetteiferte, verschafften ihm noch ein ganz eigenartiges Interesse. Später aber beschränkte er sich auf den Umgang mit wenigen Freunden und war sogar aus dem Künstlerverein „Malkasten" als Mitglied ausgetreten, nachdem er denselben schon jahrelang nicht mehr besucht hatte. — Sein ganzes Wesen hatte etwas Gewinnendes. Lebhafte Augen blickten wohlwollend aus dem Antlitz hervor, dessen frische Farbe durch den dicken weißen Schnurrbart und weißes Haupthaar noch blühender erschien. Gang und Haltung waren stattlich und elegant, fast militärisch, was er vielleicht von seinem Vater, der Offizier gewesen, ererbt hatte. Sonderland war vermählt mit einer Tochter eines preußischen Husarenobersten Marschall von Sulicky, die frühzeitig starb, nachdem sie ihm zwei Kinder geboren, von denen der Sohn Fritz jetzt zu den beliebtesten Düsseldorfer Genremalern gehört.

Moritz Blanckarts.

Kunstliteratur.

D. **Zur Kostüm- und Waffenkunde.** Das seinerzeit von uns besprochene Werk von Gustav Freiherrn von Suttner: „Der Helm von seinem Ursprunge bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, namentlich dessen Hauptformen in Deutschland, Frankreich und England" (Wien, C. Gerold's Sohn 1878. gr. 4°) liegt nun in acht Lieferungen fertig vor. Der Inhalt der ersten drei Hefte wurde bereits angegeben; Heft 4 bringt Helmformen des 14. und 15., Heft 5 und 6 solche des 15., und Heft 7 und 8 des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Das Ganze bietet einen schätzenswerthen Beitrag zur Geschichte des Kostüms, speziell der Rüstung im Mittelalter und wird Fachmännern wie Laien in allen einschlägigen Fragen ein erwünschter und verlässiger Führer sein.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. **Der österreichische Kunstverein** hat am 12. Oktober seine Säle wieder geöffnet und in der ersten Ausstellung der Saison eine Anzahl interessanter Bilder vorgeführt. Das Bessere ist zwar zumeist Bekanntes, aber immer sind uns Bilder eines Kurzbauer, Lossow, Vautier und Spitzweg willkommene Gäste. Mit dem neuesten Werke von Gabriel Max hat der Verein kein sonderliches Glück gemacht. Das Bild, dessen Vorzüge im Einzelnen, im Kolorit, in der Stimmung nicht bestritten werden sollen, läßt trotzdem im Ganzen kalt. Entschädigte uns bei der h. Cäcilie noch die liebevolle Durchführung für den Mangel seelischen Gehaltes, so ist bei dem neuen Gemälde auch in dieser Hinsicht nichts Außerordentliches zu rühmen. Abgesehen von der etwas sonderlichen Komposition — wem würde es einfallen, diesen trübseligen „Fliegenden Holländer" für Tannhäuser und das nackte Weib für die Frau Venus zu halten, wenn nicht der Katalog Rich. Wagner's Verse dazu anführte — hat der Künstler durchaus nicht mit jener Pietät gearbeitet, welche man bei Max gewohnt ist; und dazu kommen auffallende Verzeichnungen an der weiblichen Gestalt. Es ist ein Verhängniß, daß der Künstler mit seinen größeren Gemälden stets die geringeren Erfolge erzielt. — Von Prof. Hans Makart ist eine „Nubische Familie" ausgestellt, ein halbfertiges Oelbild, welches den Virtuosen der Malerei trefflich charakterisirt; die Schattenseiten solcher Bravour treten freilich gleich daneben in desselben Künstlers Bilde „Pappenheim nach der Schlacht bei Lützen" markant hervor. Hugo Kaufmann hat sich mit einer Suite von Federzeichnungen unter dem Titel „Spießbürger und Vagabunden" eingestellt. Die reizvollen Blätter sind voll des köstlichsten Humors und dürfen an charakterscharfer Auffassung ihres Gleichen suchen. Unter den ausgestellten Handzeichnungen gebührt zunächst Lossow's Rococobildchen die Palme; doch dürfen auch Passini, Vautier, F. A. Kaulbach und Beyschlag nicht ungenannt bleiben. „Das Märchen von der Wasserfee Undine" hat in L. Bode einen Illustrator gefunden, der mit viel Glück den Bahnen Schwind's folgt. Die Komposition ist ebenso poesie- wie stilvoll, die Ausführung korrekt und bei ganz schlichtem Vortrage von anmuthigster Wirkung. Auch Liezen-Mayer hat in seinen Cartons zu „Dornröschen und Rothkäppchen" dem Märchen ein paar zartduftige Blätter gewidmet. — Schließlich noch die erfreuliche Nachricht, daß die Räume des österreichischen Kunstvereins in Folge einer durchgreifenden Restauration in bedeutendem Maße an Freundlichkeit und Licht gewonnen haben und daß jetzt wenigstens für die besseren Bilder entsprechende Plätze vorhanden sind. In den rückwärtigen Sälen waltet freilich noch immer, besonders an trüben Herbsttagen, ein unerforschbares Dunkel.

Vermischte Nachrichten.

E. v. H. **Das neue Theater in Augsburg** hat durch die am 21. Oktober vollendete Aufstellung der Metallgruppen auf den Stylobaten der Hauptfaçade den Abschluß seiner künstlerischen Ausschmückung erhalten. Der Wiener Bildhauer J. Friedl hat mit diesem Werke eine schwierige Aufgabe glänzend gelöst. Die graziöse Bewegung beider Musen, der der Dichtkunst, welche mit aufwärts gerichtetem Auge die Fackel in glühender Begeisterung schwingt, und der der Musik, welche, die Lyra vorhaltend, das Haupt in dem sie erfüllenden Rhythmus anmuthsvoll über die rechte Schulter neigt, gibt den ganzen Eindruck der Helikonischen Jungfrauen, die mit dem bei einer jeden sich erhebenden Pegasus den schönen Beruf des Baues verkünden, den sie krönen. Die sichere breite Formenbehandlung läßt die Gruppen auf der nicht geringen Höhe in den schönsten Linien erscheinen; das Größenverhältniß ist glücklich berechnet. Ein schönes Maß von antikem Idealismus, mit heiterem Realismus gepaart, der besonders dem Pegasus zu Statten kommt, erzeugt den besten Einklang der Skulpturen mit dem Stile des Gebäudes. Schade, daß nur die westliche Seite des Theaterplatzes die unbeschränkte Betrachtung gewährt; denn gegen Osten beeinträchtigen die zu nahen Häuserreihen den Anblick der Muse der Musik. Bleibt noch ein kleiner Tadel übrig, so trifft er die zu dunkle Farbe, welche den aus der Münchener Erzgießerei hervorgegangenen Zinkguß deckt. Ein hellerer Ton würde die plastischen Formen durch die Schatten mehr hervortreten lassen und das Silhouettenartige mindern. Wenn die Abendsonne mit wärmerem Lichte den dunklen Ton überwindet, sieht man momentan die Wirkung, die für den ganzen Tag erreicht sein sollte. Doch wäre hier leichter abzuhelfen, als bei unseren berühmten Brunnen auf der Hauptstraße, welche die smaragdgrüne Patina ihrer Figuren durch die Gasausströmung der Steinkohlenheizung allmälig einbüßten und bald so schwarz wie die späteren Bronzegüsse

aussehen werden. — Kurz vor Eintreffen der Gruppen von Friedl wurde der Loggia eine geschmackvolle polychrome Dekoration verliehen. Die Kuppeln sind reich mit Gold, die Zwickel blau, die Seitenfelder mit Roth ausgefaßt und mit sinnvoller Ornamentik verziert. Nur die Bogen und Chambranles blieben im Steinton erhalten. Diese farbenprächtige Halle bildet den Uebergang in das reich ausgestattete Innere.

B. **Kunstgewerbliches aus Stuttgart.** Der erfreuliche Aufschwung, der sich auf dem Gebiete des deutschen Kunstgewerbes überall wahrnehmen läßt, macht sich auch in Stuttgart mehr und mehr geltend. So hat unlängst die Bronzefabrik von A. Stotz einen prächtigen Kronleuchter im Stile Ludwig XIV. für den Ahnensaal des fürstlichen Schlosses in Sigmaringen vollendet, der lobende Anerkennung verdient. In reicher und wirkungsvoller Komposition ist derselbe mit geflügelten Karyatiden, kleinen Obelisken, Schalen, Glasglocken und anderem Schmuck mannigfaltig geziert. Ganz damit übereinstimmend sind auch zwei Wandleuchter für denselben Saal, jeder für zehn Kerzen, während der Lustre deren acht und achtzig trägt. Aus Bronze in ächter Vergoldung gefertigt, sind beide Werke nach den Entwürfen von Paul Stotz unter dessen eigener Leitung sorgfältig ausgeführt. Auch die Glastheile sind deutsches Fabrikat, so daß wir es hier ausschließlich mit einem schönen Erzeugniß der vaterländischen Kunstindustrie zu thun haben, welches deshalb doppelte Beachtung beanspruchen darf. Ebenso hat der Juwelier Ed. Föhr in Stuttgart ein sehr lobenswerthes Werk als Ehrenpreis für das Armee-Jagdrennen in Baden-Baden geschaffen. Nach dem Entwurf des Professors Herdtle in Wien, eines geborenen Stuttgarters, im edelsten Renaissancestil ausgeführt, besteht dasselbe aus einer Kanne, die von sechs Bechern umgeben, auf einem geschmackvollen Untersatz von schwarzem Ebenholz mit Elfenbein-Einlagen steht. Kanne und Becher sind von vergoldetem Silber mit reicher Ornamentik. Das Werk ist im Auftrag des deutschen Kaisers entstanden, der so zufrieden damit war, daß er Herrn Föhr zu gleichem Zweck für das nächste Jahr ein ähnliches bestellte.

A. W. **Denkmal für Giorgione.** Am 5. Oktober enthüllte man zu Castelfranco im Trevisanischen, dem Geburtsorte des Malers, dem Giorgione ein Standbild von carrarischem Marmor bei Gelegenheit der Feier des vierhundertjährigen Geburtstages des großen Koloristen. Die lebensgroße Statue, an ungemein malerischer Stelle, außerhalb der mit uraltem Epheu umrankten glührothen Mauer des alten Castells errichtet, spiegelt sich in dem noch mit Wasser gefüllten Wassergraben der Feste, überragt von schlanken Bäumen, und von Blumen umgeben. Der Urheber des Standbildes ist der bisher wenig bekannte Venezianer Augusto Benvenuti, dessen in Rede stehendes Werk allgemein gelobt wird, ja die Bevölkerung der Provinz zu wahrer Begeisterung hinriß. Nach unserem kühleren Urtheile ist die Statue nicht schlechter und nicht besser als hundert andere Statuen, welche unsere Zeit errichten sieht. Giorgione ist, ziemlich unsicher stehend, mit Tafel und Kohle dargestellt, den Blick in's Weite gerichtet, als ob er den dort darzustellenden Gegenstand mit dem Auge suche. Ihm zur Seite Palette und Pinsel. Bei der „Scheinkonkurrenz" war ein herrlicher Entwurf von Borro aus Venedig verworfen worden, welchen dann Benvenuti, sein ursprünglich angenommenes Modell völlig bei Seite lassend, in der Ausführung zwar nicht kopirte, aber „frei benutzte". Die Enthüllung des Standbildes geschah mit dem üblichen officiellen Apparat, vielen Reden, Festessen und Toasten. Die Armen des Ortes, welche über die „Geldverschwendung" in solchen Zeiten murrten, wurden durch Vertheilung einer namhaften Summe zufriedengestellt. Dem nationalen Gefühle wurde durch gleichzeitige Enthüllung einer Gedenktafel mit den Namen der für die Unabhängigkeit Italiens Gefallenen Genüge gethan. Am Abend fehlte es nicht an Illumination und dem in Italien unvermeidlichen Feuerwerke. Die schönste Seite des Festes war eine offiziell eingeleitete und dann den ganzen Festtag sich fortsetzende Prozession nach dem Dom, woselbst das wunderbare Jugendbild Giorgione's hoch oben im Chor prangt. Man hatte ein Gerüste errichtet, welches den Besuchern erlaubte, bequem und in nächster Nähe die Schöpfung des seltenen, damals noch so jungen Meisters, die Madonna mit S. Franziskus und S. Liberale, bewundern zu können.

Vom Kunstmarkt.

Leipziger Kupferstichauktion. Soeben ist auch Börner's zweiter Katalog erschienen, dessen Inhalt im Anschluß an die Auktion vom 5. Nov., die wir bereits besprochen haben, am 11. versteigert werden soll. Es dürfte wenig Privatsammlungen geben, in welchen Schabkunst und Farbendruck so glänzend vertreten wären. Die Geschichte beider Kunstgattungen wird hier anschaulich verbildlicht, da einzelne oder mehrere Blätter der besten Künstler dieses Genre's aus allen Schulen und Zeiten vorliegen. So sind aus der ersten Zeit der Schabkunst Ruprecht von der Pfalz und Bickaert vertreten, an die sich dann die ersten Schabkünstler Hollands: Vaillant, van Somer, Blooteling, Dusart, Gole, Verkolje anschließen. Diese Kunstart kam früh nach England, wo sie sich rasch ausbreitete und durch J. Smith, der im Katalog sehr reich vertreten ist, zur feinsten Durchbildung entwickelte. Von anderen geschätzten englischen Künstler begegnen wir in der Sammlung dem Mac Ardell, W. Baillie, Beckett, Corbutt, Dickinson, R. Earlom (dem Hauptmeister dieses Genre's), F. Frye, dessen Blätter sehr hoch gezahlt werden, V. Green, R. Houston, W. Pether, J. und Th. Watson und vielen Andern. Die zweite Abtheilung des Kataloges enthält in Farben gedruckte Kupferstiche. Es kann aus der vorliegenden Sammlung ganz leicht die Geschichte dieses Verfahrens konstruirt werden. Im 17. Jahrhundert bereits kam man auf die Idee, die Kupferstiche durch Farben, nicht vermittelst Uebermalung, sondern mit der Presse darzustellen. Es sind verschiedene Methoden angewandt worden; die Einen, wie P. Schenk, legten die verschiedenen Farben statt der Druckerschwärze auf die Platte nebeneinander, andere erzielten die Farbenwirkung, indem sie, meist Schabkunstplatten benützend, entweder mit derselben Platte je einen Ton und durch Wiederholung verschiedene Farben erzielten. Meist wurden nur Lokaltöne gegeben, da die zu Grunde liegende Schabkunst die Nuancirung der Töne zuwege brachte. Dann wurden auch mehrere Platten angewendet, deren jede zur Herstellung eines Farbentones benutzt wurde. Es ist zum Staunen, welche Wirkung durch alle diese mühsamen Druckarten hervorgebracht wurde. Man ließ aber die Methode schließlich fallen, da sie keinen der Mühe entsprechenden Gewinn bringen mochte. Daraus erklärt sich auch die Kostbarkeit und Seltenheit der auf diese Art erzeugten Blätter. In Börner's Katalog sind alle drei Arten vertreten, nur H. Zegher's fehlt. Aber Le Blond, der Erfinder, P. Schenk, die beiden Gautier d'Agoty, L'Admiral, Alix, Demarteau, Bonnet, Bartolozzi, Dubucourt, Janinet sind, haben ihre besten Blätter beigesteuert. Auf diese im Einzelnen einzugehen, erlaubt bei ihrer Reichhaltigkeit der Raum nicht; wir empfehlen daher den Katalog zu recht eingehendem Studium. J. E. W.

Auktionspreise. Bei der zu Köln am 4. September d. J. durch J. M. Heberle ausgeführten Versteigerung von Kunstgegenständen und Antiquitäten der Sammlung J. J. von Hirsch auf Gereuth wurde unter Anderem beigeschlagen: ein Tafel-Service, Berliner Fabrikat; Scepterzeichen. 281 Stück. Mk. 1800; ein Speise-Service. Berliner Fabrikat; Scepterzeichen. 180 Stück. Mk. 1000; ein Service in Sèvres-Porzellan aus den Jahren 1804—8. (Geschenk Kaiser Napoleon I. an Marschall Murat, König von Neapel) Mk. 700; ein gehenkelter Trinkhumpen, cylinderförmig mit Elfenbeinschnitzereien Mk. 410; ein silbernes Hohlgefäß in Form eines Hirschen, Arbeit des 16. Jahrhunderts Mk. 1400.

Wy. **Kunstauktion in Amsterdam.** Kunsthändler Müller in Amsterdam versteigert am 18. Nov. und an den folgenden Tagen, nach dem soeben erschienenem Kataloge, eine Kupferstich-Sammlung, die ihrem zeitherigen Besitzer (Hrn. Ellinckhuysen), was die Auswahl der Kunstblätter betrifft, alle Ehre macht. Vorzüglich sind es Radirungen der holländischen Maler-Radirer, und die zahlreichen Freunde dieses Kunstzweiges werden in dem Kataloge so viel Schönes und Seltenes vereint finden, daß sie sich bei etwaiger Be-

theiligung an der Auktion auf eine lebhafte Konkurrenz gefaßt machen müssen. So ist z. B. das Werk Rembrandt's sehr reich vertreten; fast alle Hauptblätter sind vorhanden; wir notiren vor Allem die ersten Abdruckszustände, so namentlich vom Sylvius, Faust, Anslo, letzteres Blatt von größter Seltenheit. Auch von Rembrandt's Schülern Lievens, F. Bol und Bliet ist dasselbe zu sagen, und nicht minder von Berchem, J. Both, C. Dusart, A. v. Ostade, Everdingen, J. van Goyen, D. Teniers und Anderen. Auch die Kunstrichtung, die von Rubens ausgegangen ist, zählt eine reiche Auswahl von Blättern, so von Bolswert, Vorsterman, Suyderhoef, C. Visscher. Wir müssen auch die Schule des Goltzius, das reiche Werk der Wierix, des Blooteling, J. van de Velde, Delff erwähnen. Bei van Dyck machen wir auf den kostbaren ersten Abdruck des Momper und bei Lucas v. Leyden auf einen gleichen Zustand des Hauptblattes „Der Calvarienberg" aufmerksam. Von anderen Schulen machen sich besonders A. Dürer und die beiden Beham in der deutschen, Claude Gelée in der französischen Schule bemerklich. — Im Anschluß an diese Sammlung wird auch eine Sammlung von Handzeichnungen aus demselben Besitze versteigert werden. Der gedruckte Katalog zählt 276 Nummern, und es finden sich auch hier berühmte Künstlernamen vor. Als einer Curiosität sei einer Komposition von Erasmus von Rotterdam Erwähnung gethan. Das Originalbild ist verschollen, aber eine Zeichnung von J. Stolker giebt uns eine Vorstellung von der Kunst des berühmten Humanisten.

Auktions-Kataloge.

Fr. Müller & Co. und **C. M. van Gogh in Amsterdam.** Am 18. November Versteigerung von Kupferstichen und Radirungen aus der Sammlung Ellinckhuysen in Rotterdam. (1129 Nummern.) — Am 19. u. 20. November Versteigerung von Handzeichnungen alter Meister aus derselben Sammlung. (276 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 337.
J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, von J. A. Crowe. — The fourteenth volume of l'Art, von M. M. Heaton. — Loan exhibition of pictures at the Tuileries, von W. H. James Weale.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 9.
Die Doppelkapelle der Kaiserburg zu Nürnberg und ihre Bedeutung als Mausoleum der Burggrafen, von A. Essenwein.

L'Art. No. 199.
La céramique contemporaine à l'exposition universelle de 1878, von A. Dubouché. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 81.
Zur Konkurrenz für Entwürfe zum Kollegiengebäude der Universität Strassburg.

Im neuen Reich. No. 43.
Die Bücherornamentik der Renaissance, von A. Springer.

Journal des Beaux-Arts. No. 19.
Les frères Le pot, sculpteurs, von A. Everaerts. — Les tableaux des collèges supprimés en Belgique, von Ch. Piot. — Embellissements du quartier du parc à Bruxelles, von Schoy. — Livres d'art populaires publiés par Seemann.

Kunst und Gewerbe. No. 42. 43.
Von der Pariser Weltausstellung. Technologisches. — München: Maillinger's Sammlungen; Berlin: Die Gewerbeausstellung 1879. — Die moderne Kunstindustrie und die Renaissance, von J. von Falke. — Nürnberg: Germanisches Museum; Regensburg: Römisches Museum; Frankfurt: Entsendungen nach Paris; Dresden: Prämiirung.

Inserate.



Hierzu eine Beilage von W. Spemann in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.


14. Jahrgang.

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

14. November



Nr. 5.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die antike Kunst auf dem Trocadero. — Fr. Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878. — Die Konkurrenzentwürfe für die Kaiser-Wilhelm-Universität in Straßburg. — Professor von Angeli. — Aus der Grosvenor Gallery in London; Olympia-Ausstellung in Berlin. — Das Maria-Theresia-Denkmal in Wien; Chorfenster in der Stiftskirche zu Stuttgart; Kirchliche Restaurationsarbeiten in Köln; Verhandlungen der archäolog. Sektion der Philologenversammlung; Prof. Jakob Grünewald. — Inserate.

Die antike Kunst auf dem Trocadero.

Unstreitig bietet die antike Abtheilung der Ausstellung auf dem Trocadero dem Beschauer für den Genuß die ungetrübtesten Eindrücke, für das Studium die mannigfachsten Anregungen dar, mögen auch die übrigen Partien dieser unvergleichlichen Ausstellung in glänzenderer und interessanterer Weise inscenirt sein. Wir beginnen unseren Rundgang durch dieselbe mit der griechischen Kunst, und in dieser mit den Werken der Keramik.

Die erste Stelle in der chronologischen Reihenfolge gebührt einem Krug, gefunden auf Santorin (Sammlung de Witte), etwa aus dem 9. Jahrhundert v. Chr., noch ohne Töpferscheibe geformt und mit wellenförmigem Linienornament bedeckt. Es folgen einige Gefäße der Bellon'schen Sammlung, aus Athen, etwa dem 8. Jahrhundert entstammend, die schon Anwendung der Töpferscheibe und geometrisches Linienornament zeigen: eine große einhenklige Amphora, abwechselnd in Streifen mit Mäander, Rosetten und schachbrettartig geordneten Punkten geziert, eine runde Büchse (Pyxis) und eine halbtiefe zweihenklige Schüssel, ähnlich dekorirt. Die Keramik des 7. Jahrhunderts, die schon die Thier- und vereinzelt auch die Menschengestalt als ornamentales Motiv kennt, ist vertreten durch eines der ältesten Produkte der korinthischen Industrie, die für diese Epoche bekanntlich von hoher Bedeutung ist, nämlich eine runde Büchse (Sammlung de Witte), die zwischen linearem Ornament auf dem Bauche des Gefäßes herumlaufend schon einen dem troischen Sagenkreise entnommenen Figurenfries enthält, sodann durch mehrere Gefäße der O. Rayet'schen Sammlung, darunter ein Skyphos aus Sikyon, dessen Produkte sehr selten sind, und eine Chytra aus Böotien mit braunrothen und dunkelgrünen Figuren auf mattgelbem Grunde. Aehnlich dekorirt ist eine größere Chytra gleicher Provenienz der Baron Hirsch'schen Sammlung, während eine Büchse (Rayet) mit Thiergestalten phönizischen Charakters noch etwas früheren Datums zu sein scheint. Auch die Graf Dzialynski'sche Sammlung enthält einige Gefäße dieser Epoche. Es folgt nun die Keramik des 6. Jahrhunderts, die schwarze Figuren auf rothem Grunde hat; doch ist dieselbe nur in einzelnen, wenig hervorragenden Exemplaren vertreten. Auch die Keramik der Blüthezeit (vom 5. Jahrhundert abwärts), die rothe Figuren auf schwarzem Grunde zeigt, läßt sich in eigentlichen Hauptwerken hier nicht studiren. Anzuführen wären davon etwa eine Kylix (flache, zweihenklige Schale auf halbhohem Fuße) von Chachrylion (Rayet), die in der Zeichnung der Innenfläche ein interessantes Pentimento zeigt, eine zweite von Duris (Paravey) mit Eos und Memnon, und eine dritte von Brygos (de Vammeville) mit dem Tode des Priamos und seines Geschlechts, endlich eine kleine Schmuckbüchse von Megakles (Br. Hirsch), die sich durch besonders fein und fest konturirte Zeichnung auszeichnet (Toilettenscenen, auf dem Deckel köstliche Hasengruppen). Von den Vasen des 4. und 3. Jahrhunderts endlich, die auch wenig hervorragend vertreten sind, wären ein einhenklicher Weinkrug (Oenochoe) der Paravey'schen und zwei wohlerhaltene Lekythi der Rayet'schen Sammlung, sowie eine ganze Reihe mitunter recht origineller Trink-

hörner (Rhyta) aus dem Besitz von Dutuit und dem Grafen Dzialynski anzuführen.

Die Werke der eigentlichen Bildnerei in Thon und Marmor beginnen mit drei Terracottastatuetten der Rayet'schen Sammlung; zwei davon, aus Böotien, die dritte aus Lokris stammend, sind Bilder weiblicher Gottheiten, alle drei noch völlig roh, Nachahmungen etwa der frühesten Holzgötterbilder. Eine davon zeigt deutliche, primitivste Bemalung von Gesicht und Gewand. Einer etwas späteren Epoche entstammen sodann die beiden Terracottafiguren einer sitzenden Demeter (?) und eines dreifußtragenden Apollon derselben Sammlung, aus Lokris, sowie eine kleine Artemisfigur, einen Hasen tragend, aus Phokis. Ein weiter Zeitraum trennt diese ersten Versuche der Bildnerei von den zunächst folgenden, die etwa schon dem 6. Jahrhundert angehören. Es sind dies der Marmorkopf einer männlichen Statue, halblebensgroß (Athen, Besitzer Mr. Rampin) mit einem Petersilienkranze im langgelockten, gescheitelten, auf der Stirn in symmetrische Löckchen geordneten Haare, etwa eines Siegers im Wettlaufe, dessen Typus noch vor dem der äginetischen Statuen liegt, sodann der Marmorkopf einer Athletenstatue (Athen, Sammlung Rayet), überlebensgroß, der sich vor dem früheren durch bessere Kenntniß und freiere Behandlung der Formen schon wesentlich auszeichnet, der älteren attischen Schule angehörig; endlich ein etwa viertellebensgroßer Marmorkopf des bärtigen Hermes (Athen, Besitzer Mr. E. Armand) von fast tadelloser Formgebung, etwa mit den äginetischen Bildwerken auf gleicher Entwickelungsstufe stehend. Hier wäre dann auch noch ein kleiner Herakleskopf der Sammlung Gréau, in Cypern gefunden, aus Kalkstein, einzureihen, dessen rückwärtiger Theil von dem kapuzenartig darübergezogenen Rachen des Löwenfells bedeckt wird. An der Schwelle des Ueberganges von der archaischen zur Kunst des großen Stiles stehen sodann einige Terracottareliefs: das eine (Rayet) einen Leichenzug, das zweite (de Bammeville) Elektra und Orest am Grabe Agamemnon's, das dritte (in zwei Exemplaren von Bammeville nnd Gréau ausgestellt) den Kampf von Thetis und Peleus darstellend, das erste interessant im Gegenstande, das letzte durch außerordentliches Leben der Komposition, das zweite und dritte deutliche Farbenspuren zeigend; sodann ein Marmorrelief (Sammlung Carapanos) aus Korinth, (?) den Herakles darstellend, der Keule und Löwenhaut zur Erde niedergelegt hat und den Bogen spannt, um etwa nach den stymphalischen Vögeln zu schießen, ein Werk, dessen künstlerische Vollendung leider der allzu scharf betonte Naturalismus beeinträchtigt. — Ein einziges der ausgestellten Werke läßt sich mit Sicherheit der Epoche der hohen Kunst zuweisen: es ist der Kopf der Nike (?) vom Westgiebel des Parthenon, bekannt unter dem Namen des Weber'schen Parthenonkopfes, seit 1840 im Besitze des Grafen de Laborde. Leider kann uns dieses Werk, das nicht nur durch die jahrhundertelangen Unbilden der Witterung, sondern mehr noch durch ungeschickt rohe Restaurirung von Nase, Lippen, Kinn und Hinterhaupt sehr gelitten hat, gar keinen Begriff mehr geben von der Höhe des Stils jener Zeit. Derselben Epoche, doch schon in ihren jüngeren Ausläufern, möchte ich auch einen Asklepioskopf der Sammlung Gréau, etwa drittellebensgroß, einreihen, mit langem bediademten Haupthaar und Bart, die Züge von vollendeter Schönheit und Majestät. Nur die gleichförmig gekräuselten Locken des Haares und die tief und scharf eingeschnittene Oberlippe verrathen noch einen Rest von Gebundenheit. Trotzdem ist dieser Kopf das harmonisch vollendetste Marmorwerk der Ausstellung. Dieselbe Sammlung enthält noch zwei andere bemerkenswerthe Marmorskulpturen: einen behelmten Frauenkopf (Athen) aus dem 4. Jahrhundert, und einen bediademten, etwas harten Frauenkopf aus Smyrna, spät, etwa schon neuattisch, sowie einen bekränzten Ephebenkopf aus Antiochia, der im Typus zwar auf das Lysippische Ideal hinweist, aber doch wohl erst der kleinasiatischen Kunst der römischen Kaiserzeit seine Entstehung verdankt.

Bei weitem reicher als an Werken der Marmorskulptur ist unsere Ausstellung an Bronzen. Eine außerordentliche Bedeutung verleiht ihr vor allem die Sammlung Carapanos, der die sämmtlichen Resultate seiner dodonäischen Ausgrabungen hier zum erstenmal vereint vorführt. Wir müssen uns mit Uebergehung der gravirten Bleiplättchen, der mannigfachen Geräthe, Gefäße, Waffen und Schmucksachen hier auf die Anführung einiger der bemerkenswerthesten Bronzestatuetten beschränken. Eine der ältesten, dem 7. Jahrhundert angehörig, ist ein tanzender, pferdehufiger Satyr, mit archaisch gelocktem Haupt- und Barthaar, von lebendiger Bewegung, ferner ein junger Reiter, der im Laufe der Jahrtausende sein Pferd verloren, aber seine Pose behalten hat, ein zweiter, dessen unverhältnißmäßig großes Pferd sich schon durch naturwahre Bildung des Kopfes auszeichnet und eine männliche Sphinx, — diese alle derselben Zeit angehörig. Auch die des nächsten Jahrhunderts: eine Doppelflötenbläserin, eine sitzende Herrschergestalt mit spitzer phrygischer Mütze, eine in vollem Wettlauf begriffene, muskulöse, langlockige Atalante, endlich eine helm- und ägisbewehrte Athena zeigen erst unmerkbaren Fortschritt in der Formenbehandlung, während einige Werke des 5. Jahrhunderts, besonders der die Keule schwingende Schäfer Mandylas (eine Gestalt der Lokalsage) tadellosere Formen, aber noch immer völlig ausdruckslose Gesichtsbil-



dung haben, andere wieder, wie zwei Apollonfiguren, die als Spiegelgriffe dienten, barbarisch rohe Bildung zeigen. Alle diese Bronzen zeichnen sich durch eine besonders schöne, lichte Patina von smaragdgrünen Tönen aus, außerdem auch durch vortreffliche Erhaltung ihrer Oberfläche. An rein künstlerischer Bedeutung aber werden sie weitaus übertroffen von der Sammlung J. Gréau's aus Troyes, die in diesem Genre auch der Zahl nach die reichste der ganzen Ausstellung, nicht weniger als 120 Bronzen zählt. Freilich ist die überwiegende Mehrzahl davon der römischen Kunstepoche angehörig, aber einige Hauptstücke sind griechischen Ursprunges. So gleich eines der ältesten Bronzewerke, das wir überhaupt kennen, eine kleine Aphroditen- (oder Helena-) Statuette aus Sparta, in Vollguß, dem Anfang des 7. Jahrhunderts angehörig, mit langem, am Körper klebenden Gewande, langen, einzeln auf die Brust fallenden Locken, die Lotosblumen in der Hand, — in alledem, sowie im Physiognomischen, sich noch durchaus an phönizische Typen anlehnend. Dann eine zweite Aphrodite, den Griff eines fast noch vollständig mit all' den figürlichen Ornamenten rund um den Discus erhaltenen Spiegels bildend, bediademt, in langem, dorischen Peplos, etwa dem Ende des 6. Jahrhunderts angehörig und aus Megara stammend. Einen ganz ähnlichen Spiegel hat auch de Bammeville, einen etwas späteren Dutuit ausgestellt. — Die Hauptstücke der Gréau'schen Sammlung gehören jedoch der Blüthezeit der Kleinkünste, dem 4. und 3. Jahrhundert an. So vor allem das früheste, vom Beginn des 4. Jahrhunderts, eine Aphroditenstatuette, noch ganz vom strengen, junonischen Typus mit Diadem und langem dorischen Peplos (oder vielmehr ihn archaistisch bewußt wieder aufnehmend), aber schon mit vollständig freier Beherrschung der Formen und der Technik, eine der herrlichsten Kleinbronzen, die wir überhaupt kennen, von vortrefflicher Erhaltung (bis auf die fehlenden Arme) und weicher, gleichförmig schöner Patina; dann ein Adonis oder Apollon, erst neulich in Patras gefunden, mit fehlendem rechtem Arm und Bein, und linkem Bein vom Knie an, trotz dieser Verstümmelung und der dicken Oxydschicht, die seine schlanken und doch auch jugendlich vollen Formen deckt und den Ausdruck seines lockenumrahmten Gesichtes kaum erkennen läßt, im freien Schwung der Linien und in ungesuchtester Natürlichkeit des Motivs eines der anziehendsten Stücke der Sammlung. Der Epoche der Entstehung — Ende des 4. oder Beginn des 3. Jahrhunderts — und dem Motive nach schließt sich diesem ein jugendlicher Bacchus an, mit fehlenden Füßen und rechter Hand, in der Linken den Thyrsus (?) haltend, ebenso köstlich leicht und schwungvoll bewegt, elegant und reich modellirt. Jünger scheint eine bei Tarent gefundene, etwa 25 Centimeter hohe Kriegerstatuette, Leukippos, den Helden von Metapont darstellend, ohne Arme, linkes Bein vom Knie an und rechten Fuß, in reichem Panzer, dessen Ornamente an Leib, Achselbändern und Schenkelschienen Spuren von Goldniello zeigen. Der Adel der Stellung, die breite und einfache Formengebung und die vollendet feine, dabei aber doch keineswegs kleinliche Detaillirung des vom Helme bedeckten Kopfes geben dieser Statuette in den Augen vieler Kenner den Vorzug vor allen übrigen der Gréau'schen Sammlung. Aehnlich meisterhaft ist Kopf und Büste eines zweiten Kriegers, bei noch kleinerem Maßstabe gleich detaillirt, und eine größere Satyrmaske. Ein Athenakopf mit sonderbaren flügelartigen Ansätzen am Helme, und das Hochrelief eines Satyrs, der mit einer Urne auf der Achsel im Begriffe steht, sich von den Knien zu erheben, — in der Ausführung etwas weniger vollendet, aber im Kompositionsmotiv auf ein schönes Vorbild weisend, sind die jüngsten Stücke dieser unvergleichlichen Reihe; sie gehören etwa schon dem Ausgange des 3. Jahrhunderts an.

Als dieser jüngeren Epoche angehörig haben wir hier sodann noch einige Bronzen der Sammlung Carapanos nachzutragen, vor Allem die künstlerisch überhaupt schönste derselben: eine Mänade, die, in heftigem Laufe plötzlich innehaltend, das eine Knie auf einen (fehlenden) Gegenstand (Thier, Opfer ?) setzt, kaum 10 Centimeter hoch, aber von gewaltigstem Leben und unwiderstehlicher Bewegung, auch in technischer Durchbildung eine der vollendetsten Bronzen der Ausstellung. Nur die theilweise wirren Gewandmotive lassen auf den späteren Ursprung (etwa 3. Jahrhundert) schließen. Sodann das Relief des Kampfes zwischen Polydeukes und Lynkeus vom Backenstück eines Helmes, ebenso schön in der Raumfüllung wie sicher in der Technik, und endlich noch ein zweites Stück gleichen Gebrauches mit dem Relief einer Skylla, deren Leib in zwei Hunde und zwei mächtige Fischschwänze ausläuft, wobei mehr das Geschick der Komposition als die etwas trockene Ausführung bemerkenswerth erscheint.

Neben diesen massenhaft vorgeführten Schätzen der beiden besprochenen Sammlungen, können die einzelnen Bronzen Anderer, die in den Schaukästen zwischen anderen Gegenständen halbverdeckt dastehen, kaum zur Geltung kommen. Doch ist in dem Dutuit'schen Schaukasten ein geflügelter nackter, weiblicher Genius, einen kleinen Reif emporhaltend, hübsch im Motiv, aber etwas allgemein in den Formen, — sowie in dem von Paravey eine geflügelte, den Kranz emporhaltend vorschwebende Nike anzuführen, ein ganz kleines Figürchen (etwa 8 Centimeter hoch) mit reichen Gewandmotiven, von später, aber trefflicher Ausführung. Eine Ueberraschung ist dem Beschauer jedoch aufgespart, wenn er in dem

Renaissancesaale der Ausstellung zwischen Limousiner Emails und italienischen Marmorwerken plötzlich auf die Bronzestatuette eines nackten Hermes, im Besitze von E. André stößt und dieselbe sofort als Antike recognoscirt. Der Gott ist mit gestreckten Beinen, denen die Flügel fehlen, den einen Arm auf dem Knie ruhend, auf den anderen leicht gestützt, wunderbar elastisch hingelagert; die Körpermodellirung ist bis in's Detail vollendet, die Formen sind mehr elegant als streng, die Erhaltung ist vortrefflich, die Patina schön und mild. Die Bronze ist in Nordfrankreich gefunden, und so sehr auch der allgemeine Charakter für den griechischen Ursprung derselben spricht, so scheinen doch Einzelheiten (wie das überaus starke Vorteten des Stirnknochens über den Augenhöhlen, die Aushöhlung der Brustwarzen) auf römische Provenienz zu deuten, was dann auch mit dem Fundorte eher in Einklang stände. Wie dem auch immer sei, sie bleibt eines der Juwele der Ausstellung. **C. v. Fabriczy.**

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878. Von Friedrich Pecht. Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1878.

In noch höherem Grade als die Wiener Weltausstellung hat die Pariser sehr viel geschäftige Federn in Bewegung gesetzt, welche eine wahre Fluth von Feuilletons in die deutschen Zeitungen ergossen. Die Kunst und die Kunstindustrie kamen in diesen Berichten am schlechtesten weg. So ganz ohne Sachkenntniß lassen sich Kunsturtheile nun einmal nicht in die Welt setzen. Von den Entrepreneurs, die zwanzig Zeitungen zu gleicher Zeit mit ihren Weltausstellungsberichten versorgten, läßt sich am Ende auch eine solche Sachkenntniß nicht verlangen. Mit gleicher Seelenruhe referirten sie über Gemälde wie über die neuesten Erfindungen auf dem Gebiete des Glanzlacks und der Stiefelwichse. Aber selbst Journale, die sich den Luxus eines Spezialberichterstatters erlauben durften, waren in der Wahl der geeigneten Kräfte meist sehr unglücklich. So passirte einer großen deutschen Zeitung das Mißgeschick, sich einen Spezialberichterstatter zu erküren, der z. B. das russische Bauernhaus an der Straße der internationalen Façade mit einem Schweizerhaus verwechselte. Neben einigen Wiener und Berliner Journalen machte, wie immer, eine rühmliche Ausnahme die Augsburger Allgemeine Zeitung, welche Friedrich Pecht mit sachkundigen und lebendig geschriebenen Berichten versorgte. Wie sie in der Zeitung standen, hat er sie zu dem oben verzeichneten Buche vereinigt und ist durch diese schnelle Manipulation allen Konkurrenten zuvorgekommen, die ihre Feuilletons für werth hielten, dem großen Publikum zum zweiten Male aufgetischt zu werden. Auf der anderen Seite entschlug sich Pecht freilich dadurch der Möglichkeit, seine Aufsätze einer nochmaligen Revision zu unterziehen und die in der Hitze der schnellen Berichterstattung verzeihlichen Flüchtigkeiten auszumerzen. Aber wenngleich die einzelnen Aufsätze ihre Entstehungsart unter dem Drange des Augenblicks nicht verleugnen können, hat der bewährte Kritiker doch mit sicherem Takt fast immer das Richtige getroffen. Man mag mit ihm in der enthusiastischen Werthschätzung des Makart'schen Riesenbildes nicht einverstanden sein, man wird seine Geringschätzung der englischen Malerei nicht theilen, aber man wird ihm freudig zustimmen, wenn er immer und immer wieder auf den augenfälligen Rückgang der französischen Kunst und Kunstindustrie mit Entschiedenheit hinweist. „Darüber — sagt er einmal — kann bei Vergleichung der deutschen Ausstellung mit der aller anderen Nationen kein Zweifel mehr bestehen, daß nur hier eine der französischen ebenbürtige und durchaus selbständige Kunstrichtung vorhanden sei, die ebenso frisch und kräftig emporstrebe, als jene ihre Ueberlegenheit, wo sie existirt, nur besserer Schulung und reicheren Mitteln verdankt, daß sie dieselbe trotzdem nur mühsam behaupte und in offenbarem langsamen Rückschreiten begriffen sei." Dem warmen Patriotismus, der gegen den falschen Idealismus in der deutschen Politik, vornehmlich gegen unsere falsche Wirthschaftspolitik, welche unsere Kunstindustrie ruinirt, scharf zu Felde zieht, verzeiht man gern manche thatsächlichen Irrthümer, die sich zum Theil durch das späte Erscheinen des offiziellen Kataloges entschuldigen. So hängen z. B. an dem großen Galgen, den Georges Becker auf seinem berüchtigsten Schauergemälde errichtet hat, nicht die Körper der Maccabäer — wo steht denn geschrieben, daß diese aufgehängt worden sind? — sondern sieben Söhne des Saul, welche die Gibeoniten an's Kreuz geschlagen haben. Auch wird auf dem nicht minder schaurigen Bilde Lematte's nicht ein Gattenmörder von den Eumeniden mit dem Leichnam der Gemordeten aus dem Schlafe geweckt, sondern der Muttermörder Orestes durch die Erinnyen mit dem Schatten der Klytämnestra. Auch würde die Behandlung der deutschen Kunst nicht gelitten haben, wenn sich Pecht eines ebenso großen Wohlwollens gegen die „Berlinische Kunst" beflissen hätte, wie gegen die Münchener.

Doch das sind Einzelheiten, die den Werth des Ganzen nicht wesentlich beeinträchtigen. Die Lektüre des Buches wird gewiß jedem Besucher der Pariser Weltausstellung die gewonnenen Eindrücke klären und

befestigen und jedem, der von dem großen Schauspiel fern geblieben ist, besser orientiren als alle übrigen bisher über die Ausstellung in deutscher Sprache erschienenen Bücher. A. R.

Konkurrenzen.

A. R. **Die Konkurrenzentwürfe für die Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg.** Nachdem die vom Reichskanzleramt für Elsaß-Lothringen eingesetzten Preisrichter ihre mühevolle Arbeit vollendet und den ersten Preis von 6000 Mk. dem Architekten Warth in Karlsruhe, die vier zweiten Preise von je 3000 Mk. den Architekten Eggert in Straßburg, Hoßfeld und Hinckeldeyn in Berlin, Mylius und Bluntschli in Frankfurt a. M. und O. Sommer ebendaselbst zuerkannt hatten, gelangten sämmtliche eingesandten Entwürfe in der Berliner Akademie zur Ausstellung. Es giebt in Deutschland kaum einen Architekten von Ruf, der sich nicht an der Konkurrenz betheiligt hätte. Wir nennen nur Bohnstedt, Raschdorf, Ende und Böckmann, Kaiser und v. Großheim, Kyllmann und Heyden. Unter solchen Umständen erregte die Entscheidung der Jury in den Berliner Architektenkreisen eine große Mißstimmung, die noch verschärft wurde, als die Entwürfe Jedermann zugänglich gemacht wurden und man vergeblich nach den Vorzügen suchte, welche das Urtheil der Jury motiviren könnten. Und in der That verräth nur der mit einem zweiten Preise gekrönte Entwurf von Mylius und Bluntschli einen wirklich künstlerischen Gedanken, während die Projekte der Uebrigen nicht über den für offizielle Gebäude einmal sanctionirten Kasernenstil hinausgehen. Der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf ist im Stile einer schwächlichen, schablonenhaften Renaissance gehalten. Der Grundriß, der allerdings vortrefflich, aber auch nicht besser als der Sommer'sche ist, soll den Ausschlag zu dem befremdlichen Verdict gegeben haben, das zu einer lebhaften Debatte im Architektenvereine und zu einer Interpellation an den Vorsitzenden der Jury, Geheimrath Kinel, Veranlassung gab. Herr Kinel, um eine Motivirung ersucht, erklärte von seinem Standpunkte aus ganz richtig, daß die Konkurrenz nicht zur Belehrung für die Durchgefallenen da sei, sondern nur den Zweck verfolge, der Reichsbehörde ein gutes, zur Ausführung brauchbares Projekt zu verschaffen. Jedenfalls liefert auch diese Konkurrenz, an welcher so viele unserer ausgezeichnetsten Architekten wiederum Mühe und Arbeit vergebens verschwendet haben, einen neuen Beitrag zu der jüngst so vielfach ventilirten Frage des Konkurrenzunwesens.

Personalnachrichten.

* **Professor von Angeli** hat Wien für einige Zeit verlassen, in Folge von Aufträgen, die er im Auslande übernommen. Er war deshalb genöthigt, seine Lehrthätigkeit an der Wiener Akademie einstweilen zu sistiren, behält aber sein Atelier im Akademie-Gebäude nnd hat sich vorbehalten, nach seiner bleibenden Rückkehr seine Lehrthätigkeit wieder aufzunehmen.

Sammlungen und Ausstellungen.

J. B. A. **Aus der Grosvenor Gallery in London.** Der große Erfolg dieser absonderlichen Sammlung steht außer Zusammenhang mit den Vorzügen und Mängeln der ausgestellten Gemälde; sie ist Mode geworden, und — was bisher in London unerhört gewesen — auch Sonntags geöffnet. Zudem ist sie mit einer trefflichen Restauration verbunden, woselbst der Prinz von Wales zu Mittag gespeist hat, und schließlich erregt sie ein besonderes Interesse noch dadurch, daß sie einer Klasse von präraffaelischen, im Stil des Mittelalters komponirten, pseudoklassischen und sonstwie abnormen Malereien Thor und Thür öffnet, denen die k. Akademie den Eintritt versagte. Der Gedanke ging von Sir Coutts Lindsay, dem Eigenthümer und Direktor der Galerie aus, der allein die Befugniß hat, Künstler zu Beiträgen aufzufordern. Dergestalt fremdartig ist der Eindruck, den die Sammlung bietet, daß man im ersten Augenblicke wähnt, eine ausländische Galerie vor Augen zu haben. Fast wäre man versucht zu glauben, daß Burne Jones, der hier strahlend wie ein Stern erster Größe erscheint, von einem fernen Weltkörper zur Erde nieder gestiegen sei, so vortheilhaft zeichnen sich seine elf Phantasiekompositionen vor den übrigen Bildern aus, und sicherlich würde ohne ihn die Ausstellung als verfehlt erscheinen. Indeß hatte er sich seit langem der Oeffentlichkeit entzogen, und sein Atelier war überfüllt von unausgestellten Schöpfungen seiner Staffelei; eins der vorgeführten Gemälde datirt schon von 1873. Wir nennen: „Le chant d'amour", „Pan und Psyche" und „Laus Veneris". Unsagbares Erstaunen hat der Künstler erregt durch die Gluth seiner Phantasie und durch die leuchtende Tiefe seiner Farben. Die Idiosynkrasie seiner Kunst liegt in einer gewissen Vermischung des Klassischen mit dem Mittelalterlichen bis zur gänzlichen Ausschließung des Modernen. Man kann behaupten, daß Mr. Stanhope Menschheit und Natur auf gleiche Weise betrachtet; offenbar jedoch ist sein Blick mehr dem Klassischen zugewendet. Mr. Watts schwingt sich in Visionen wie „Zeit und Tod" zu den übersinnlichen Höhen der Phantasie empor. Alle diese verschiedenen Künstler vereinigen mit der Liebe zur Kunst eine hohe Werthschätzung ihrer eigenen Person; sie danken Gott, daß sie nicht sind wie andere Kunstgenossen. Alma Tadema ist erfreulicher Weise durch sechs Gemälde vertreten. In einem seiner neuen Bilder bietet er den englischen Vorurtheilen Trotz durch die Darstellung einer lebensgroßen völlig nackten Venus. Er thut wohl daran, gegen die falsche Sittsamkeit zu Felde zu ziehen, die zu lange schon der britischen Kunst zum Schaden gereichte. Legros, Heilbuth und Rudolf Lehmann gehören ebenfalls zu den glücklichen Ausstellern. Es ist einigermaßen sonderbar, daß alle die hier genannten Künstler Ausländer entweder ihrer Geburt oder ihrer Sympathien nach sind, aus welchem Umstande die auffällige Abwesenheit national-englischer Kunst in der Grosvenor Galerie sich erklären dürfte.

A. R. **Olympia-Ausstellung in Berlin.** In der überdachten Ruine des in seinem Weiterbau bekanntlich seit langer Zeit unterbrochenen neuen Domes sind die Gypsabgüsse der wichtigsten Funde aus den drei Ausgrabungsperioden von 1875—1878 zu einer Gesammtausstellung vereinigt worden. Das Hauptinteresse derselben bilden natürlich die beiden Giebelgruppen und der herrliche Hermes des Praxiteles. Sowohl der letztere als auch die früheren Olympiafunde haben in der „Zeitschrift" und in der „Kunstchronik" bereits eine ausführliche Beleuchtung erfahren. Es ist hier zum ersten Male der Versuch gemacht worden, die Giebelgruppen nach den vorhandenen Resten in den Giebelfeldern an ihren präsumtiven Stellen unterzubringen. Obwohl noch immer einige Schwierigkeiten der Lösung harren, läßt sich doch im Ganzen ein sicheres Bild von der Komposition der beiden Gruppen gewinnen. Das Urtheil über den Werth der Skulpturen wird natürlich nicht weiter modificirt. Die Thatsache, daß es in der klassischen Zeit des alten Griechenland keine vollwichtige Kunst gab außer der attischen, wird durch die Olympiafunde auf's neue erhärtet, am meisten durch den unvergleichlichen Hermes des Praxiteles, der in seiner Zusammenstellung mit den Giebelfiguren zugleich die schärffste Kritik derselben bildet. Er allein rechtfertigt bis jetzt die schmerzlich-satirische Bemerkung, die Fr. Pecht kürzlich machte, wie die Griechen doch zu beneiden wären, denen die deutsche Reichsregierung für Millionen ein Museum gefüllt!

Vermischte Nachrichten.

* **Das Maria-Theresia-Denkmal für Wien** schreitet im Atelier Prof. C. Zumbusch's rüstig vorwärts. Die im Sitzen etwa 20 Fuß hohe Figur der Kaiserin, welche den in drei Stockwerken sich erhebenden Kolossalbau krönen wird, ist im Modell nahezu vollendet; ebenso drei der allegorischen Gestalten, welche oben auf den Ecken des Sockels zu sitzen kommen. Von den vier Reiterstatuen, welche auf den Vorsprüngen des Basaments sich erheben, ist Loudon im großen, Daun im kleinen Modell fertig. Jede dieser Reiterstatuen

mißt etwa 15 Fuß. Auch die Statue des Fürsten **Kaunitz**, welche den mittleren Theil der Basis an der Frontseite schmücken wird, steht im Modell bereits vollendet da. An der Statue des Fürsten Wenzel Liechtenstein, des Regenerators der österreichischen Artillerie unter Maria Theresia, wird gearbeitet. Die Modelle zu diesen kleineren (übrigens immer noch 10 Fuß hohen) Figuren werden, wie üblich, in Thon ausgeführt, die der Reiterstatuen und der Hauptfigur dagegen gleich in Gyps aufgebaut. Baron Hasenauer entwirft soeben die größeren Planzeichnungen für den architektonischen Theil des Denkmals.

B. **In der Stiftskirche zu Stuttgart** ist nunmehr das eine der beiden Chorfenster, welche noch des malerischen Schmucks entbehrten, mit einem von J. Scherer in München ausgeführten Glasgemälde versehen. Die Komposition desselben rührt von dem Direktor der Stuttgarter Kunstschule, **Bernhard von Neher** her, dessen großer sorgfältig ausgeführter Karton zu dem Vollendetesten gehört, was er je geschaffen. Die bereits vollendeten Fenster sind bekanntlich ebenfalls nach Neher's Entwürfen von Scherer geschmückt worden. Sie zeigen über der Orgel David mit musicirenden Engeln und im Chor die Geburt Christi, die Kreuzigung und die Grablegung, die Auferstehung und die Ausgießung des h. Geistes, die Pfingstpredigt und die Bekehrung Pauli, denen sich auf dem fünften Fenster eine ergreifende Darstellung des jüngsten Gerichts anreiht. Im oberen Theil derselben thront Christus als Weltenrichter auf einer Wolke, von Johannes dem Täufer und den Aposteln umgeben. Ueber ihm erscheinen drei Engel, von hoher Schönheit, mit den Marterwerkzeugen, während unter ihm zwei Engel in die Posaunen des Gerichtes stoßen. Etwas tiefer sitzt die erhabene Gestalt eines Engels mit dem aufgeschlagenen Buch des Lebens. Und nun beginnen die Scenen der Auferstehung. Die edle gerüstete Figur des Erzengels Michael scheidet die niederstürzenden Verdammten von den aufwärtsschwebenden Begnadigten. Beide Gruppen sind fein und geistvoll charakterisirt. Unter den Unseligen sehen wir die Vertreter der hauptsächlichsten Laster: Stolz, Ueppigkeit, Neid, Geiz und Trägheit, und bei den Seligen ist die Sanftmuth als Quelle vieler anderen Tugenden in den Vordergrund gerückt. Eine Gestalt, die sich mühsam unter der schweren Platte des Grabes hervorwindet, und andere Auferstehende bilden den Abschluß des Bildes, in dessen Predella dann noch das Gleichniß von den klugen und thörichten Jungfrauen zur Darstellung gelangt. Je schwieriger es war, eine so gewaltige und umfangreiche Schilderung in die ungünstige lange und schmale Form eines Kirchenfensters zu zwängen, je höher erscheint auch das Verdienst Neher's. Möchte das Werk, das von einem ungenannten Kunstfreunde geschenkt worden, doch dazu Veranlassung geben, den greisen Künstler nun auch noch zu beauftragen, das letzte Chorfenster ebenfalls zu schmücken! Als Gegenstand hierfür war von vornherein das neue Jerusalem und die Anbetung des triumphirenden Lammes in Aussicht genommen, die als versöhnendes Ende den ganzen Cyklus zum Abschluß bringen würde.

Kirchliche Restaurationsarbeiten in Köln. Die Köln. Zeitg. berichtet: Bei der durch die Zeitverhältnisse bedingten geringen Bauthätigkeit für Rechnung der Privaten ist es für die Bauhandwerker recht fühlbar, daß auch öffentliche Neubauten nur in verschwindender Zahl in Angriff genommen werden. Um so erfreulicher ist es, daß die Bestrebungen, unsere in architektonischer Beziehung hervorragenden Kirchen stilgerecht wieder herzustellen und auszuschmücken, mit Eifer fortgesetzt werden, wodurch wenigstens ein Theil der Bauhandwerker Arbeit und Unterhalt findet. Es verdient alle Anerkennung, daß die betreffenden Vorstände keine Mühe und keine Opfer scheuen, die alten Baudenkmale so herstellen zu lassen, wie sie ursprünglich gewesen sind oder geplant waren. Freilich müssen dazu häufig nicht nur Zuschüsse Seitens der Stadt, sondern auch im Wege einer Kirchensteuer die Beiträge der Pfarrgenossen in Anspruch genommen werden. In der Kirche St. Martin, deren äußere Restauration unter Leitung des Herrn Baumeisters Nagelschmidt glücklich zu Ende geführt worden ist, sind die Arbeiten zur inneren Ausschmückung bis auf die beiden Seitenschiffe vollendet. Es wird dann noch die Beschaffung eines neuen Hauptaltars, einer Orgel und der gemalten Fenster im Langschiff und den Seitenschiffen zur gänzlichen Fertigstellung erübrigen, wozu indessen die nicht unerheblichen Mittel noch zu beschaffen sind. — Das große Mosaik-Medaillon vor dem Chor der Kirche St. Maria im Capitol geht seiner Vollendung entgegen, so daß zur gänzlichen Fertigstellung des Fußbodens — ein solcher ist in so reicher Ausstattung in keiner anderen der hiesigen Kirchen zu finden — nur noch die Ausführung der Fläche im Chor erübrigt. Die Beschaffung eines stilgerechten Hauptaltars dürfte die ganze Arbeit zum Abschluß bringen. — Die Kirche St. Severin bedarf einer durchgreifenden baulichen Herstellung. Schon seit Jahren hat sich das Bedürfniß dazu fühlbar gemacht; allein die Höhe der Kosten und der Mangel der erforderlichen Fonds haben davon abgehalten. Nunmehr ist, wie wir vernehmen, von dem Herrn Architekten Franz Schmitz ein vollständiges Restaurationsprojekt ausgearbeitet worden, welches sich der Anerkennung von Fachmännern erfreut. Es ist beabsichtigt, die Arbeiten bald beginnen zu lassen; zu diesem Zwecke sind die beiden Chorthürme bereits eingerüstet. Wie die restaurirte Kirche St. Cunibert am nördlichen, so wird die Kirche St. Severin künftig am südlichen Ende das Panorama der Stadt auf der Rheinseite würdig abschließen. In der Kirche St. Mauritius, welche seit ihrer Erbauung des inneren Schmuckes entbehrte, sind die Malereien bis auf die Seitenschiffe vollendet. Dieser in einfacher und gefälliger Weise gehaltene Schmuck wirkt in Verbindung mit den künstlerisch ausgeführten farbigen Fenstern in dem hohen Raume recht wohlthuend. — Die Restaurationsarbeiten an der Kirche St. Aposteln machen, namentlich wenn man die Schwierigkeiten der Ausführung berücksichtigt, erfreuliche Fortschritte; die Ostseite mit dem Thürmchen wird in wenigen Wochen vollendet sein. Hoffentlich werden die im nächsten Jahre wieder aufzunehmenden Arbeiten nicht durch Schwierigkeiten in der Beschaffung der allerdings sehr bedeutenden Geldbeträge unterbrochen werden. — Die Erneuerung des herrlichen Kuppeldaches der Kirche St. Gereon wird rüstig betrieben, so daß, wenn die Witterung noch eine Zeit lang günstig bleibt, das Bauwerk gegen die Einflüsse des Winters gesichert sein wird. — Wir hätten noch eines Kirchleins zu bedenken, welches zwar weder in architektonischer noch in künstlerischer Beziehung von Bedeutung ist, das aber in seinem jetzigen verwahrlosten Zustande keineswegs der Stadt zur Zierde gereicht — wir meinen die Allerheiligen-Kapelle am Eigelstein. Nach Niederlegung des alten Conventgebäudes gleicht dieselbe mehr einer Ruine als einem Gotteshause. Auf die zahllosen Fremden, welche auf der dicht vorbeiführenden Eisenbahn in unsere Stadt hineinfahren, muß die Kapelle in ihrem jetzigen Zustande einen traurigen Eindruck machen.

M. **Die Verhandlungen der archäologischen Sektion der** diesjährigen Philologen-Versammlung in Jena boten einige auch für die Leser dieses Blattes interessante Momente dar. Die Sektion hielt drei Sitzungen, von denen die erste der Konstituirung gewidmet war; zum Präsidenten wurde Herr Professor Dr. Gaedechens aus Jena gewählt. — In der zweiten Versammlung legte derselbe zunächst eine durch Steindruck vervielfältigte Zeichnung des Deckels einer Pyxis aus dem bekannten Privatmuseum des Herrn Philemon in Athen vor und besprach dieselbe. Sodann machte Herr Prof. Bursian außerordentlich interessante Mittheilungen über die Funde in Dodona. Es ist das Verdienst des Herrn Carapanos, daß die Stelle dieses uralten Orakels nunmehr, nachdem Heinrich Barth und Kiepert schon das Richtige vermuthet hatten, endgültig festgesetzt ist. Sie liegt am östlichen Fuße des bis zu einer Höhe von 2000 Meter über die Meeresfläche sich erhebenden Olytsika-Gebirges. Es finden sich dort die Spuren einer Akropolis, eines noch gut erhaltenen Theaters und ein großer viereckiger Bezirk, die Stätte des Heiligthums. Innerhalb dieses ist zunächst der eigentliche Tempel zu bemerken, der in die drei Theile pronaos, cella und opisthodomos zerfällt und in drei Schiffe getheilt ist, durch Säulenreihen, von denen sich nicht mehr bestimmen läßt, welcher Ordnung sie angehörten. Außen war der Tempel nicht mit Säulen geschmückt. Außerdem sind zu erkennen die Reste von einem Gymnasium, einem Prytaneum und zwei Korridoren, welche wahrscheinlich zur Aufbewahrung derjenigen Weihgeschenke dienten, die dem Wetter nicht aus-

gesetzt werden durften. Daß andere im Freien aufgestellt waren, beweisen zahlreiche Basen. Die Fundgegenstände sind, abgesehen von einer kleinen Marmorstatue, Bronzewerke und Bronze- und Bleiinschriften. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß von den dort einst vorhandenen Kunstwerken manche schon früher in den Handel gekommen sind, aber unter Verhehlung des wahren Fundortes. — Die Inschriften zerfallen in drei Klassen: Bleiinschriften, welche Anfragen an das Orakel enthalten, Bronzeinschriften, theils eingegraben, theils punktirt, welche Freilassungsurkunden sind, und Inschriften, welche zu Weihgeschenken gehörten. Die ersten sind die interessantesten, weil sie uns über das Orakelwesen Aufschluß geben. Wir ersehen daraus, daß jeder Rathholende eigenhändig seine Frage auf eine gerade vorhandene Bleiplatte schrieb. Dies beweist der Umstand, daß manche Platte noch nach Art der Palimpseste mehrfach übereinander beschrieben ist und daß die Inschriften in den verschiedensten Dialekten verfaßt sind. Die Formeln sind ziemlich feststehend. Der Inhalt der Anfragen hat unsere Erwartungen enttäuscht. Die Inschriften stammen aus Zeiten, da das Orakel keinen großen politischen Einfluß mehr hatte. Eine Freilassungsurkunde weist auf den Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. hin. Zwar fragen Gemeinden noch an, aber meist in sehr allgemeiner Weise; größtentheils sind es Privatanfragen, die in ihrem Inhalt ähnlich sind denen, die man heute an Kartenschlägerinnen stellt: über verlorene Sachen, Handelsgeschäfte, Nachkommenschaft, Vaterschaft und Aehnliches. Die Freilassungsurkunden geben uns einigen Aufschluß über die Verfassungsverhältnisse der Molosser. — In der dritten Sitzung sprach zuerst Hr. Dr. Herrlich aus Berlin über die Saalburg bei Wiesbaden, deren Geschichte er von ihrer Gründung, wahrscheinlich 10 vor Chr. bis in den Anfang des dritten Jahrhunderts nach Chr. verfolgte, wo sie von den Römern aufgegeben wurde. Darauf zeigte und besprach Herr Prof. Gaedechens eine Lekythos aus Athen, jetzt im Besitz des archäologischen Museums in Jena und legte schließlich eine Anzahl noch unedirter Zeichnungen nach Stuccoreliefs aus Pompeji vor.

B. **Professor Jakob Grünewald** in Stuttgart hat im Auftrage eines Münchener Kunstfreundes für dessen neues Wohnhaus ein großes Bild vollendet, welches einen im Renaissancestil gehaltenen Speisesaal schmücken soll. Dasselbe zeigt eine hierfür überaus passende, sinnreich erdachte Komposition, die sich durch rhythmischen Schwung und Schönheit der Linien auszeichnet. Im Mittelgrunde sitzt der stattliche Bauherr mit seiner Gemahlin und zwei reizenden Kindern. Den Zirkel in der Hand, blickt er sinnend auf den Grundriß seines neuen Hauses, dessen Modell neben ihm steht, während man im Hintergrunde schon Arbeiter fleißig mit der Ausführung des Baues beschäftigt sieht. Von rechts und links schweben die vier Jahreszeiten heran, gefolgt von Kindern, welche die schönsten Gaben der verschiedenen Erdtheile der glücklichen Familie darbringen. Jede dieser Gestalten ist trefflich charakterisirt und von fesselndem individuellen Ausdruck. Der Frühling, eine holde, blondgelockte Jungfrau, trägt duftige Blumen in den feinen weißen Händen; neben ihr zieht der Sommer einher, eine dunkellockige Schöne, mit verführerischen Reizen ausgestattet. Sie schwingt in der rechten Hand die Sichel und hält in der linken reife Garben. Auf der anderen Seite kredenzt der Herbst, ebenfalls eine üppige Frauengestalt, den rebenumrankten Pokal, und daneben erscheint der graubärtige Winter mit den Trophäen der Jagd. Die folgenden kleinen Vertreter der Bewohner beider Hemisphären mit ihren reichen Spenden sind nicht minder anziehend und verständnißvoll individualisirt. Zeichnung und Auffassung zeugen durchweg von einem edlen Schönheitssinn und unterscheiden sich auf's rühmlichste von der äußerlich bestechenden und innerlich hohlen Darstellungsweise in so vielen modernen Bildern. Das Kolorit ist leuchtend und gesättigt; es beweist ein sorgfältiges Studium der großen Vorbilder alter Zeit. Das Bild war vor der Absendung nach München mehrere Tage im Atelier des Künstlers ausgestellt und erregte allgemeine Bewunderung.

Inserate.

STATUE
DIE GASTFREUNDSCHAFT
von Professor Bläser.

Original in der National-Gallerie in Berlin.



In drei Grössen:

Originalgrösse 154 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse . . .	200	Mark
Preis von Gips	115	Mark
Preis von Gips mit Wachsfarbe-Anstrich für's Zimmer oder für's Freie	130	Mark
Kiste und Emballage	18	Mark

Copie 75 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse . . .	48	Mark
Preis von Gyps	30	Mark
Kiste und Emballage	4	Mark

Copie 46 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse . . .	18	Mark
Preis von Gyps	12	Mark
Kiste und Emballage	1.50	Mark

Consolen (an der Wand zu befestigen)
Säulen (auf den Fussboden zu stellen)
Sockel (auf Möbel zu stellen)
sind zu allen drei Grössen vorräthig.

Gebrüder Micheli.

BERLIN, Unter den Linden No. 12.

Vollst. illustr. neuestes Preisverzeichniss (1879) der Giesserei gratis.

Verlag von **S. Hirzel** in Leipzig.

Tizian's Leben und Werke

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Ausgabe
von
Max Jordan.

Mit dem Bildniss Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände. gr. 8.
Preis geh. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

Geschichte der ITALIENISCHEN MALEREI

von
J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Original-Ausgabe
besorgt von
Max Jordan.
Vollständig in sechs Bänden.
Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.
gr. 8. Preis geh. 80 M.; eleg. geb. 90 M.

Geschichte der Altniederländischen Malerei

von
J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Original-Ausgabe
bearbeitet von
Anton Springer.
Mit 7 photolithogr. Tafeln.
gr. 8. Preis: 15 M., eleg. geb. 17 M.

In **Ernst Arnold's Kunstverlag** (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich
der
Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto
von
Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissem Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chines. Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878" heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesammtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und **sich dadurch die verdiente** Anerkennung **aller Kenner und Kunstfreunde** erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle gipfeln in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst."

Festgeschenk!

Vorlagen für
Holzmalerei.

Heft 1 — 5 von **E. Zschirmer.**
Preis pro Heft 6 Mark.

In prachtvollem Farbendruck, sowie Anleitung zur Holzmalerei von **Dr. F. Laßnek.** Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Glaser & Garte.
Kunstverlag in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. - Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

21. November



Nr. 6.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die antike Kunst auf dem Trocadero, (Fortsetzung). — Römische Monumente aus Neumagen. — A. Poche, Mont Saint-Siméon Stylite près d'Alep; Neuer Katalog der Berliner Gemäldegalerie. — K. A. Schwerdgeburth †. — Münchener Akademie. — Konkurrenzentwürfe für die plastische Dekoration der deutschen Reichsbank. — Kunstgewerbliche Lokalausstellungen im Jahre 1879. — A. v. Humboldt-Denkmal für St. Louis.; Dr. H. Otte; Oberbaurath Fr. Schmidt; Gelnhausen; Marburg. — Auktionspreise. — Heliochromographie. — Zeitschriften. — Inserate.

Die antike Kunst auf dem Trocadero.

(Fortsetzung.)

Für das große Publikum, welches den Kunstwerth der Bronzen im Allgemeinen nicht ermessen kann, bilden die tanagräischen und die ähnlichen Terracottafiguren kleinasiatischen Fundortes den Hauptanziehungspunkt der antiken Abtheilung. Dies ist auch nicht anders möglich, wenn man, ganz abgesehen von dem für die weitesten Kreise bestechenden Reize der darin behandelten Motive, nur die numerische Reichhaltigkeit dieser Abtheilung in's Auge faßt. Um von derselben einen Begriff zu geben, führen wir an, daß der Schaukasten Camille Lecuyer's, allerdings der reichste von allen, 124 Statuetten und kaum weniger Köpfe enthält, daß aber das in diesem Genre außerdem Ausgestellte diese Zahlen um das Drei- und Vierfache übertrifft. Die Lecuyer'sche Sammlung ist nicht nur der Zahl, sondern auch der Auswahl nach die hervorragendste. Ihr Reichthum an Darstellungen scheint ebenso unerschöpflich, wie die Vorzüglichkeit der einzelnen Exemplare bewundernswerth. Ich greife nur einzelnes Prägnante aus der Masse heraus: eine sitzende bekleidete Frau, dem Liebesgott, den sie mit einem Arm umfängt, eine Eichel zeigend; eine andere Frau, auf einem Felsstück ruhend und eine auf ihrem Knie sitzende Taube fütternd; eine auf das eine Knie niedergehockte Knöchelspielerin, mit herrlichen Gewandmotiven; eine majestätische Frauengestalt (aus Pagae), die das Himation mit der erhobenen Linken über die Schulter hervorzieht, während ihr der Peplos bei dieser Bewegung vom Busen gleitet, wobei sich eine Reihe der edelsten Gewandmotive wie von selbst entwickeln; mehrere Ball werfende und auffangende weibliche Gestalten, in wechselnden Lagen dasitzend; ein Mädchen, das eiligen Schrittes, ein zweites auf dem Rücken tragend, vorschreitet (aus Korinth) von größter Natürlichkeit; eine Folge von Amoretten, ballwerfend, Vögel kaufend und fliegen lassend u. s. w., der schönste darunter ein ganz kleines Figürchen, ein lauteschlagender Eros in einen Kapuzenmantel gehüllt, aus dem beide Flügel köstlich naiv hervorragen, von ganz besonderer Schärfe im Gesichtsausdruck; ein anderer (aus Thisbe) im vollen Lauf mit langhinwallendem Mantel; eine Doppelflötenbläserin (Athen); eine Aphrodite Anadyomene, reizend in eine Muschel hineinkomponirt, deren Schalen oben ein Liebesgott auseinanderhält; ein Apollon Musagetes (aus Thisbe), eine der wenigen Figürchen, die bei dem Verbrennen auf dem Scheiterhaufen einen rußigen Anflug bekommen haben; eine ganze Reihe von Silenen, einer davon eine meisterhafte Groteskfigur, den kleinen Dionysos, der sich ungezogen auf seinem Schooße hin- und herwirft, beruhigend, ein zweiter auf dem geliebten noch vollen Weinschlauch ruhend, selig im Vorgefühle kommenden Genußes; ein halbnackter Jüngling, den Kranz im Haar, das Salbgefäß in der einen, ein entrolltes Pergament in der anderen Hand, mit herrlichster Gewandung; ein alter Sklave, köstlich charakterisirt, seinem Herrn Salbgefäß, Striegel und Fausthandschuhe in das Gymnasion nachtragend. Ein wahres Juwel der Sammlung ist ein kleiner (etwa 3 Centimeter hoher) weiblicher Kopf mit Perlenohrgehänge, vollständig unberührt, die Bemalung sehr schön erhal-

ten. Endlich noch zwei Stücke, doppelt bemerkenswerth wegen der Seltenheit der Fundorte und der Vorzüglichkeit der Motive und der Ausführung: eine ganz nackte Tänzerin, die durch einen Reif voltigirt, durch den sie das eine Bein eben hindurchstreckt (aus Athen), eines der vollendetsten Figürchen dieser außerordentlichen Sammlung, und die Groteske eines Faustkämpfers (aus Hermione in Argolis), der mit vorgestreckten Fäusten auf seinen Gegner losfährt.

Der Zahl nach die zweite, dem künstlerischen Werthe der ausgestellten Figuren nach fast ebenbürtig ist die Sammlung von Jules Gréau, den wir schon als Besitzer der schönsten Bronzen kennen gelernt haben. Besonders bemerkenswerth sind darin: ein halbbetrunkener Silen, neben einem geleerten Weinschlauch sitzend; eine stehende, völlig verschleierte Frau, die starke Farbenspuren zeigt, vergoldetes Obergewand, weißes Untergewand, beide mit blauen Bordüren; eine Kora (Athen), dem älteren strengeren Stil angehörig, im dorischen Peplos; eine sitzende, üppige Frauengestalt, mit Amor spielend, sehr detaillirt in Gewand- und Haarbehandlung, auch die Formen des Nackten mehr vollendet als sonst gewöhnlich; endlich eine verschleierte Tänzerin mit keck vorgestrecktem Fuß und schnippischer Miene.

Die Sammlung Bellon (aus Rouen) enthält eine Knöchelspielerin mit entblößtem Oberkörper, in Folge Verbrennung auf dem Scheiterhaufen geschwärzt, aber an Ringen im Haar und am Finger noch Spuren von Vergoldung tragend, eine Figur von außerordentlich schön bewegtem Motive; ferner eine vollständig bemalte Spaziergängerin mit auffallend ausgearbeitetem Gesichtsausdruck; eine liegende halbnackte Frauengestalt mit Muschelhorn in der einen Hand, den andern Arm hoch erhoben (Aphrodite?); endlich die Maske eines Greises von ergreifender Wahrheit der Darstellung.

Höchst gewählt, wie alles was E. Piot ausstellte, ist auch seine kleine Sammlung von Tanagrafiguren; darunter eine graziöse stehende Frauengestalt, die die ursprüngliche Glasur noch fast unversehrt bewahrt hat; eine in heftigem Vorschreiten begriffene Frau (Korinth) in braunem Obergewand mit rosa Bordüre, und einer der ersten nach Frankreich gebrachten tanagräischen Funde: eine ganz in das Himation gehüllte Gestalt, den Arm in die Hüfte gestemmt, mit hochtoupirtem Haar, geschwärzt durch das Feuer des Scheiterhaufens.

An Auswahl steht der Piot'schen Sammlung die von O. Rayet nicht nach. Ihre Hauptzierde ist eine Bacchantin von charakteristischem Ausdruck in Bewegung und Gesichtszügen, außerdem von fast vollständig erhaltener Bemalung. Noch werthvoller, überhaupt eine der schönsten Tanagrafiguren der ganzen Ausstellung ist eine fast ganz nackte Knöchelspielerin, bei der die Behandlung der Motive und die Bildung der Formen den Stoff, aus dem sie geschaffen, völlig vergessen und sie uns als ein Werk der hohen Marmorskulptur erscheinen lassen. Zwei interessante frühe Koragestalten, die eine davon blos Büste, (aus Athen und Thisbe), ein schwebender Eros (Thisbe) und eine ganz verschleierte, leichtbewegte Tänzerin (Thespiae) seien nur flüchtig erwähnt, ebenso ein etwas größerer Männerkopf (etwa 5 Centimeter hoch) mit üppigen Locken und schmerzvoll emporgezogenen Brauen, sowie eine Sokratesmaske von meisterhafter in wenigen Zügen treffender Charakterisirung.

Mr. de Vammeville stellte unter vielen anderen eine köstliche alte Amme aus, in einem Stuhl sitzend, den Säugling im Arme, eine der besten Grotesken sämmtlicher Tanagrafiguren, sodann eine Gruppe: ein Satyr mit Thyrsos und eine Mänade mit Füllhorn dahinrasend, vollendet besonders im Gesichtsausdruck des Satyrs, den wildflatternden Gewändern nach schon spät. Bemerkenswerth ist sodann ein etwa 5 Centimeter im Durchmesser haltendes Medaillon, zwei sich küssende Köpfe (bis an die Schultern) darstellend, der eine fast ganz im Profil, der andere herausgeneigt, — ein wunderliebliches Motiv.

Wir müssen die von Gaston le Breton, G. Dreyfuß und Hartmann ausgestellten Figuren übergehen, um nur noch von den zahlreichen Stücken der Paravey'schen Sammlung einige anzuführen: eine auf einem Stuhl sitzende, ihr Haar mit beiden erhobenen Händen knüpfende vorgebeugte Mädchengestalt, mit einfachem Peplos bekleidet, von großer Natürlichkeit des Motivs; sodann eine an einen Felsen mehr hingelehnte als sitzende Mädchengestalt, eine Schale in der Rechten über dem nackten Schooß haltend, von herrlichstem Fluß der Linien und statuarischer Behandlung der Formen; die reichgeordnete Frisur zeigt rothe Farbe und einen goldenen Reif; endlich eine Gruppe von Amor und Psyche, sie in seinen Schooß gelehnt dasitzend, von keuschester Naivetät.

Von den Tanagrafiguren in Art der Produktion und Verwendung verwandten, jedoch dem Alter, dem Stile und selbst dem Materiale nach verschiedenen *kleinasiatischen* Terracotten, deren hauptsächlichste Fundorte Smyrna, Milet, Ephesos, Tarsos sind, findet sich auch eine reiche, obwohl nicht so vollständige Sammlung ausgestellt, wie von den ersteren. Auch hier ragt die Lecuyer'sche Sammlung durch eine Reihe von mehr als hundert Köpfchen hervor, (Anfangs sammelte man nämlich an Ort und Stelle blos die Köpfchen der Figuren) Götter, Menschen, Grotesken, Masken darstellend, aus denen der Charakter dieser Kleinkunst so recht herausleuchtet. Mit der scharfen Detaillirung der Formen und des Ausdruckes ist aus

ihnen allen die köstlich-naive Unmittelbarkeit mehr oder weniger verschwunden, welche die tanagräischen Köpfchen so sehr auszeichnet. Außerdem besitzt die Sammlung Lecuyer nur ein ganz erhaltenes Exemplar: die Hautreliefgruppe von Herakles und Omphale, in inniger Umarmung nebeneinandersitzend, vergoldet, wie denn fast alle kleinasiatischen Terracotten Spuren einstiger Vergoldung zeigen. Dagegen bietet die J. Gréau'sche Ausstellung gerade in diesem Genre einen unglaublichen Reichthum dar: 230 ganze Figuren und Köpfchen, außerdem noch eine Anzahl von Formen für die Herstellung der ersteren. Unter den ganzen Figuren ragt zunächst eine Folge von Erosgruppen hervor, in welchen der Gott mit Thieren in Verbindung gebracht ist, z. B. Amor einen fliehenden Hund beim Schweife fassend, Amor mit dem Pfau, dem Perlhuhn, Amor mit einem Tiger, den ein Hund, auf seinem Rücken stehend, in den Nacken beißt, auch ein Amor neben einer Venusstatuette stehend, dem ein nacktes Mädchen die Sandalen löst, — alles Motive von reizender Erfindung. Auch zwei Einzelgestalten von Amoren, an Lippen gelehnt, von Praxitelischer Weichheit der Formen. Sodann eine Reihe von Venusgestalten, zumeist mit dem Delphin gebildet, ihr Haar ordnend oder lösend, eine, die schönste von allen, einen Dorn oder ein Sandkorn von der Ferse des erhobenen Fußes streifend; ein Perseus in voller Rüstung mit Gorgonenschild, aufwärts blickend, sehr lebendig; zwei Frauen einander im Schooße sitzend (Bemalung fast ganz erhalten) außerordentlich zart im Motiv, flüssig in den Linien; zwei charakteristisch gefaßte Pendants eines Bettlers und einer Bettlerin (Tarsos); ein grotesker Schauspieler (Cypern); die Seele eines Kindes als geflügelter Genius der Erde entschwebend (Tarsos) von sehr feinen Formen. Noch vollendeter im Ausdruck sind die zumeist etwas größeren Köpfchen, darunter mehrere vortreffliche Herakleskopfe, und eine Folge von etwa 50 Groteskköpfchen des mannigfach köstlichsten Ausdrucks. Hieher gehört auch die originelle Form zu einer Polichinellemaske (deren Abdruck beiliegt) sowie andere Formen für ganze Gestalten und Torsen (aus Cypern und Tarsos), woraus zu entnehmen, daß die Köpfchen besonders hergestellt und aufgesetzt wurden.

Bei den übrigen Sammlern kommen kleinasiatische Terracotten nur in einzelnen Exemplaren vor, so bei Bellon eine höchst elegante, jungfräulich schlank gebildete Aphrodite Anadyomene, ihr Haar ordnend und in einen Spiegel blickend; bei Hirsch ein ganz ähnliches Motiv, nur in's Bewußtere und in weiblich vollere Formen übersetzt; ebendort ein bacchischer Genius eine Traube emporhaltend, von leichtbewegter, etwas kokett bewußter Haltung aber tadelloser Modellirung. Nur O. Rayet ist wieder in der glücklichen Lage, deren eine Anzahl ausstellen zu können; vor allem vier Grotesken: einen Verkäufer, einen Taschenspieler, einen Marktschreier und einen Ballspieler, alle vier Beispiele vollendetster Häßlichkeit. Der Gegensatz zwischen den zum Aeußersten zusammengeschrumpften Leibern, den ausgedörrten Gliedmaßen, und zwischen der Kraftanstrengung, die sie doch machen müssen, um sich durch's Leben zu schreien, zu spielen ꝛc. wirkt höchst komisch; dabei ist die Meisterschaft, mit der in diesen karrikirten Leibern die Anatomie des menschlichen Körpers gegeben ist, höchst bewundernswerth. Doch ist auch bei diesen, wie überhaupt bei den kleinasiatischen Grotesken, der Unterschied von ähnlichen tanagräischen sofort bemerkbar: die überscharfe Betonung der Motive, die an der Grenze, manchmal auch schon jenseits des künstlerischen Maßes sich bewegt. Sehr hübsch ist auch die kleine Gruppe eines nackten Kindes, das eine Henne umhalst und vor Liebe so fest an sich drückt, daß es gar nicht merkt, wie jene dabei erstickt.

Eine ähnliche Ueberraschung, wie mit dem André'schen Hermes, ist uns auch hier bereitet, wenn wir in den Sälen der ä g y p t i s c h e n A u s s t e l l u n g der ethnographischen Abtheilung des Trocadero eine der schönsten kleinasiatischen Terracotten finden, die aus einem Grabe zu Rosette stammt und, dem Materiale nach zu urtheilen, cyprischen Ursprungs ist. Es ist ein nackter, mit dem Oberkörper auf einem Schlauche, mit dem Unterkörper auf der Erde daneben hingelagerter Satyr, der von dem Gotte der Winde für einen Moment zum Hüter des Elementes eingesetzt ward, das in jenem verschlossen ist. Allein seine Kraft reicht lange nicht aus, es zu fesseln. Vergebens müht er sich mit beiden Armen, deren Muskeln von der Anstrengung geschwellt sind, die Mündung des Schlauches zu schließen. Die Winde sind stärker als er, und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als halb ängstlich, halb befriedigt von der Götterrolle, die er schlecht genug spielt, dem widerspenstigen Elemente, das dem Schlauche entströmt, in die Lüfte nachzublicken. Dabei ist ihm die Pantherhaut schon in weitem Bogen von Schulter und Rücken weggeweht. Keine Beschreibung kann von dem Leben und der vollendeten Ausführung dieses kleinen Kunstwerkes auch nur die entfernteste Vorstellung geben, nicht weniger von der künstlerischen Weisheit, mit der hier alles Wesentliche in kleinstem Rahmen zusammengedrängt und motivirt erscheint.

Zum Schlusse sei mit Uebergehung einer Anzahl unbedeutender Köpfchen der Dorigny'schen Sammlung noch eine Reihe von Büsten angeführt (kleinasiatischer und cypriotischer Fundorte), die E. Piot ausstellte, und die alle, selbst in so gewählter Umgebung, auffallend seltene Vollendung der Detaillirung zeigen. Die vor-

züglichste ist ein ganz kleiner (etwa 3 Centimeter hoher) Herakleskopf, von energischster Modellirung, nächst ihm ein prächtiger Hermeskopf, der größte der Reihe (etwa 8 Centimeter) und der formvollendetste detaillirteste, als wäre er in Marmor gemeißelt; dann ein Pendant eines Athena= und eines Athleten=Kopfes, ein Aphroditenköpfchen, graziös zur Seite geneigt, und eine lachende Satyrmaske, chargirt aber meisterhaft, endlich drei fast völlig verschleierte Demeter= (?) Köpfe von einfachem, gehaltenem Ausdruck.

Leider muß ich darauf verzichten, die Münzsammlungen von Bar. Hirsch (Süditalien, Thrakien, Aeolien, Mysien), Paravey (Sicilien und Macedonien), die Cameen und Intaglien der de Montigny'schen Ausstellung (davon etwa 150 antike), die Lemné'schen Goldschmuckarbeiten aus dem kimmerischen Bosporus, sowie die mehr oder weniger reichhaltigen Sammlungen antiker Gläser, Glasgefäße, Glasemails und Glascameen, vor allem J. Gréau's (Cypern), dann Bellon's der Fürstin Czartoryszki und der Grafen Dzialinski näher zu besprechen, muß es auch mit der bloßen Erwähnung der André'schen gerippten Glasschüssel in Jaspisimitation, eines Unicums an Schönheit des Fabrikats und der Erhaltung, genügen lassen, um noch für einen flüchtigen Ueberblick der römischen Kunst Raum zu gewinnen.

C. v. Fabriczy.

(Schluß folgt.)

Römische Monumente aus Neumagen.

Unter diesem Titel bringt die Köln. Zeitg. aus der Feder Dr. Felix Hettner's über die neuesten Funde in Neumagen einen interessanten Bericht, welchen wir im Nachfolgenden reproduciren:

„In Neumagen an der Mosel ist im Verlaufe des vergangenen Jahres ein Fund römischer Steinskulpturen von hervorragender Bedeutung gemacht worden, welcher jetzt für das Provincialmuseum in Trier erworben ist und in demselben zwei große Säle anfüllt. Nicht nur die Anzahl und Größe der zu Tage geförderten Monumente, deren Gesammtgewicht etwa 2000 Centner beträgt, lassen alle anderen bis jetzt in Deutschland gemachten Funde dieser Art weit hinter sich, sondern auch die Kunstfertigkeit, mit welcher die meisten dieser Skulpturen behandelt sind, setzt die Neumagener Monumente über die Masse der Produkte der rheinischen Steinmetzen, welche als Votiv= und Militärgrabsteine die rheinischen Museen anfüllen. Der Hauptwerth dieses Fundes besteht jedoch in der großen Anzahl aus dem täglichen Leben gegriffener Darstellungen, welche sowohl im Allgemeinen unsere Kenntniß antiken Lebens erweitern und im Besonderen uns einen Einblick gestatten in den Handel und Wandel der Bewohner Neumagens zu römischer Zeit.

Selten wohl ist ein so werthvoller Schatz müheloser gehoben worden. Als man eine Schiefermauer, den letzten sichtbaren Rest einer mittelalterlichen Burg, abbrach, stieß man in den Fundamenten auf ein römisches Relief. Bald zeigte es sich, daß die ganze Burg mit römischen Monumenten fundamentirt war.

Es ist ein für uns unbegreiflicher Vandalismus, mit dem das Mittelalter die großen Römerbauten zerstörte, um sie als Baumaterial in die Erde zu versenken. Und dennoch verdanken wir der Zerstörung dieser Monumente ihre Erhaltung. An der Igeler=Säule, welche, für ein Heiligenbild gehalten, der Zertrümmerung durch Menschenhand entging, hat der Regen und Frost der Jahrhunderte fast alle Darstellungen bis zur Unkenntlichkeit verlöscht. Die Neumagener Skulpturen dagegen sind so erhalten, als kämen sie eben aus der Werkstätte des Steinmetzen und des Malers. Fast alle prangten bei ihrer Auffindung noch im vollen Farbenschmucke.

Ueber das römische Noviomagus ist uns von den alten Schriftstellern wenig überliefert. Am bekanntesten sind die Worte Auson's:

Et tandem primis Belgarum conspicor oris
Nivomagum, divi castra inclyta Constantini.

Und so behauptete man denn natürlich anfänglich, daß die aufgefundenen Alterthümer Reste des Constantinischen Baues seien. Aber es lehren die Darstellungen der Skulpturen, es lehren auf das unzweideutigste die Inschriften, daß, wenn nicht alle, so doch sicherlich die meisten Steine zu Grabmonumenten gehört haben. Diese Grabdenkmäler waren von sehr verschiedener Größe. Theils sind es nur einfache Inschriftsteine, meist in der in der hiesigen Gegend üblichen Tonnenform, theils sind es etwa zwei Meter lange und einen Meter breite Monumente, auf deren Vorderseite der Verstorbene in einer Nische stehend in überlebensgroßer Gestalt dargestellt ist. Ein Monument aber kommt der Igeler=Säule in Form und Gestalt nahe, wenn es derselben auch an Größe nachstehen mag. Seine Zusammensetzung ist bis heute noch nicht gelungen. Es heben sich nur aus der Masse der Neumagener Skulpturen eine Reihe heraus, die sicherlich zu einem Monumente gehört haben müssen. Eine Zusammensetzung erschwert den Umstand, daß nicht alle Stücke mehr vorhanden sind. Manche mögen noch in Neumagen vergraben liegen, welche weitere Nachforschungen — hoffentlich — zu Tage fördern werden. Aber da wir wissen, daß schon im Ausgang des 16. Jahrhunderts der Graf von Mansfeld, Statthalter von Luxemburg unter Philipp II., um seine Gärten nach Weise der römischen Großen zu zieren,

eine große Anzahl Monumente von Neumagen fortgefahren hat, von denen nur noch wenige Stücke heute in Luxemburg im Mansfelder Thor eingemauert sind, so mag auch vieles auf ewig verloren sein.

Künstlerisch nehmen unter sämmtlichen Skulpturen die Friese mit Darstellungen von Meergöttern und Seethieren den ersten Rang ein. Wir sehen die Tritonen im heißen Kampfe gegen die geschwänzten Löwen, Leoparden und Stiere oder die Götter sich behaglich auf ihren Thieren wiegen; in den kühnen, stark verkürzten Figuren der Tritonen und in den schöngeschwungenen Linien der Thiere ist der Einfluß hervorragender Werke der griechischen und römischen Kunst unverkennbar. Von diesen Friesen mit Kämpfen und Zügen der Meerwesen sind uns acht Stück erhalten.

Weit zahlreicher ist die Klasse derjenigen Skulpturen, deren Darstellungen dem täglichen Leben entnommen sind. Hier sehen wir einen Jüngling hoch zu Roß, die Hunde an der Leine führend, zur Jagd ausziehen; einen Knaben, wie er einen Hund nach einem hoch gehaltenen Hasen springen läßt, und in freistehender Kolossalgruppe einen Bären, im Begriff, einen unter ihm liegenden Widder zu vertilgen. Drei große Reliefs stellen gefangene Barbaren dar, welche mit auf den Rücken zusammengebundenen Händen zwischen erbeuteten Waffen sitzen; ein anderes Relief bester Arbeit und prächtigster Erhaltung einen alten Mann, der auf einer Tafel schreibt, während ein Jüngling ihm eifrig zusieht. Zwei sich ähnelnde Skulpturen zeigen uns Damen, die mit ihrer Toilette beschäftigt sind, eine Giebelgruppe vier Frauen hinter einem Tisch mit Schalen voller Früchte. Besonderes Interesse bietet ein Hochrelief, in dessen Vordergrund ein Tisch dargestellt ist, auf welchem ein Haufe Geldes ausgebreitet liegt. Um den Tisch stehen drei Jünglinge: der eine legt seine Hände auf das Geld, der zweite prüft aufmerksam eine Münze, der dritte macht Notizen in ein Buch. Hinter dieser Gruppe stehen vier Männer, von denen nicht klar ist, ob sie kommen oder gehen, was sie sollen. Sie sind mit der Pänula, an welcher der Cucullus hängt, bekleidet. Der Cucullus aber ist von einer ungewönhnlich spitzen Form, so daß er mit der Kapuze, welche heutzutage die Mönche tragen, auffallende Aehnlichkeit hat.

Kulturhistorisch indeß sind von größerer Wichtigkeit eine Reihe Monumente, welche sich auf Weinbau beziehen. Diese Skulpturen sind der mannigfachsten Art. Um nicht der vielen Monumente, an denen Weinranken und Weintrauben ornamental verwandt sind, zu gedenken, erwähne ich zunächst eine eigenthümliche Gruppe, die aus vier großen, mit Stroh umwundenen Dolien besteht. Diese selben Dolien, zwar kleiner, aber ebenfalls mit Stroh umwunden, finden wir auch auf einem Tisch stehend auf einem Relief. Auf die Weinlese scheint mir ein schön erhaltenes Hochrelief hinzudeuten, auf dem ein Mädchen im Tanze dargestellt ist, mit wallendem Schleier und mit einer mächtigen Weintraube, in der hoch erhobenen Linken. Ein auf einem Wagen liegendes Weinfaß zeigt uns, wie die Neumagener Negociatores (diese werden mehrfach in den Inschriften erwähnt) den Wein zu Lande transportirt haben. Den Wassertransport führen uns zwei Skulpturen vor die Augen, die wohl zu dem Originellsten gehören, was überhaupt die provinzielle Kunst geschaffen hat. Man denke sich zwei als vollkommen freistehende Gruppen gearbeitete Schiffe, von denen jedes etwa eine Länge von 3m und eine Höhe von 1,50m hat. Der Kiel der Schiffe läuft in einen Delphin aus. Die Schiffe sind Zweiruderer. Von der unteren Reihe der Schiffer sind nur die Ruder sichtbar, von den oben Sitzenden ragt der Oberkörper über die Brüstung des Schiffes hervor. In der Mitte liegen die Weinfässer. Die Köpfe der Schiffsleute — meist derbe, bärtige Gesellen — sind alle einzeln charakterisirt, namentlich ist der Kopf des einen Steuermannes, der, in unmittelbarster Nähe eines Weinfasses sitzend, den süßen Weinduft in sich aufnimmt, mit köstlichstem Humor gebildet.

Diese Darstellungen sind wichtig. Sie zeigen nicht nur, daß wie jetzt, so auch in den ältesten Zeiten in Neumagen der Weinbau die Hauptquelle des Erwerbes bildete, sondern sie legen auch für das Vorhandensein der Weinkultur in Neumagen und an der Mosel überhaupt schon für den Ausgang des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt unwiderleglich Zeugniß ab. Denn einer späteren Ansetzung der Neumagener Monumente widerspricht der Stil der Skulpturen und noch mehr die Buchstabenformen der Inschriften, welche noch durchaus einen monumentalen Charakter haben.

Jedenfalls lehrt der Fund, daß Neumagen zur Römerzeit ein blühender Ort gewesen ist, der Sitz einer reichen Kaufmannschaft, welche Trier und die großen Niederlassungen am Rhein mit den Erzeugnissen des Weinbaues am Moselstrome versah."

Kunstliteratur.

Mont Saint-Siméon Stylite près d'Alep. Monuments du VI[e] siècle, photographiés par Albert Poche. Avec une note explicative par le M[is] de Vogüé (de l'Institut). Paris, J. Baudry. 1878. Fol.

Unter den altchristlichen Monumenten Central-Syriens, deren genauere Kenntniß wir in erster Linie dem im vorigen Jahre vollendeten Kupferwerke

M. de Vogüé's verdanken*), nimmt die Denkmälergruppe auf dem Djebel Sem'an zwischen Antiochien und Aleppo das Interesse der Kunsthistoriker und Archäologen in ganz besonderem Grade in Anspruch. Es ist vornehmlich die zu Ehren des h. Simeon Stylites errichtete Kirchenanlage, nebst dem dazu gehörigen Kloster (von den Arabern Kalat Sem'an d. i. die Burg des Simeon genannt), welche sowohl ihrer Größe als namentlich ihrer ganz eigenthümlichen Gestalt wegen zu den wichtigsten Ueberresten altchristlicher Architektur gerechnet werden muß. Die Kirchenanlage besteht aus vier Basiliken, welche in Kreuzform angeordnet und um einen achtseitigen Centralhof gruppirt sind, in dessen Mitte sich die 45 Fuß hohe Säule erhob, auf welcher der h. Simeon 37 Jahre seines merkwürdigen Lebens zugebracht haben soll. Die ganze Anlage, welche außerdem noch ein achtseitiges, als Taufkirche benutztes Gebäude umfaßt und von einer mit Thürmen flankirten Mauer eingeschlossen wird, gehört dem 5. und 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an; sie ist — wie fast sämmtliche Denkmäler der Gegend — ganz aus Stein konstruirt und vortrefflich erhalten. Am Fuße des Berges liegen die Ruinenstätten von Deïr Sem'an, Khatoura, Refâdi, Barade u. a., ebenfalls mit stattlichen Ueberresten von Kirchen, Klöstern, Gräbern, Häusern, Villen u. s. w., aus denen sich die Phantasie ohne Mühe die Städte der griechisch-syrischen Christen, der Zeitgenossen eines Johannes Chrysostomus und Simeon Stylites, wieder herzustellen vermag.

Alle diese Denkmäler hat der Photograph Alb. Poche zum ersten Mal in vorzüglicher Weise photographisch aufgenommen und auf den 23 Tafeln des vorliegenden Werkes vereinigt. Seine Arbeit bietet eine willkommene Ergänzung zu der Publikation de Vogüé's, welcher vor allen Andern berufen war, sie beim Publikum einzuführen. Er thut dies in kurzen erläuternden Texten, in welchen er die durch Poche neu hinzugebrachten Denkmäler (z. B. die Ruinen von Barade) besonders hervorhebt und auf andere, noch nicht publicirte Ruinen hinweist (z. B. die von Djebel Ala und Djebel Riha), durch deren Erforschung die Lücken, die der erste Forscher lassen mußte, nach anderen Seiten hin zu ergänzen wären. Indem wir das schön ausgestattete Werk Poche's bestens empfehlen, können wir uns nur dem Wunsche de Vogüé's anschließen, daß es bald gelingen möge, die ganze großartige Denkmälerwelt Central-Syriens, die ein glückliches Geschick vor den Händen der Zerstörer Jahrhunderte lang bewahrt hat, für die Wissenschaft dauernd vom Untergange zu retten. L.

*) Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe Siècle. Paris, Baudry. 4 vols. 1865—77. 4.

Der neue Katalog der Berliner Gemäldegalerie ist soeben ausgegeben. Er führt den Titel: „Königliche Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniß der während des Umbaues ausgestellten Gemälde, von Dr. Julius **Meyer**, Direktor der k. Gemälde-Galerie und Dr. Wilhelm **Bode**, Direktorialassistenten. Kleine Ausgabe. Berlin, Verlag von G. Berg & v. Holten. 1878. 8⁰. VII und 505 S. Wir werden auf diese lange erwartete, umfangreiche Publikation später in ausführlicher Weise zurückkommen.

Nekrolog.

Karl August Schwerdgeburth, geb. den 5. Aug. 1785 zu Dresden, ist am 25. Okt. d. J. in Weimar entschlafen. Als Stahl- und Kupferstecher überaus thätig und durch den persönlichen Einfluß Goethe's, der ihn rühmend erwähnt, in seinen Bestrebungen gefördert, hat er in erster Linie durch den nach eigener Erfindung gestochenen Cyklus von Lutherbildern, dann durch zahlreiche Illustrationen zu literarischen Werken und eine Reihe vorzüglicher Porträts, unter welchen Goethe's und Karl August's Bilder hervorragen, in weiteren Kreisen sich lebhafte Anerkennung erworben. In technischer Hinsicht ist Schwerdgeburth vorwiegend Autodidakt zu nennen, gewissenhaft in der Ausführung der Details, in der Zeichnung korrekt und sauber im Stich. Die frühesten Blätter sind in der Punktir- und Crayonmanier, die späteren und ansehnlicheren im Linienstiche ausgeführt. Seine künstlerische Anschauungsweise und Empfindung beharrte zumeist innerhalb jener Ehrbarkeit und Prosa, wie sie ungefähr den Radirungen Chodowiecki's eigen ist. Eine vollständige Sammlung seiner Stiche und die bedeutendsten Originalzeichnungen befinden sich im Museum zu Weimar, wo gegenwärtig zur Feier seines Gedächtnisses eine vortreffliche Ausstellung eröffnet ist. L. v. D.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. **Münchener Akademie.** Das k. bayer. Kultus-Ministerium hat mit Rücksicht auf die Einrichtungen an den Akademien zu Berlin, Wien, Düsseldorf und Dresden bezüglich der Münchener Akademie Nachstehendes verfügt: 1) Die bisherige Einschreibegebühr mit 15 Mk. bleibt unverändert. 2) Das Honorar wird von 10 auf 20 Mk. erhöht. 3) Die Ausstellung von Zeugnissen erfolgt unentgeltlich. 4) Es bleibt der Akademie unbenommen, aus den sich ergebenden Mehreinnahmen unvermeidliche Mehraufwendungen für Modelle zu bestreiten und 5) bleibt der theilweise oder gänzliche Erlaß des Honorars für besonders bedürftige und würdige Schüler dem Lehrerrathe überlassen.

Konkurrenzen.

Ueber die Konkurrenzentwürfe für die plastische Dekoration der deutschen Reichsbank in Berlin ist nunmehr die Entscheidung getroffen worden. Zur Ausführung bestimmt sind die Statuen des „Reichsthums" von Reinhold Begas, der „Arbeit" von Nikolas Geiger, des „Heimkehrenden Kriegers" von Siemering und des „Friedens" von Albert Wolff.

Sammlungen und Ausstellungen.

x. **Kunstgewerbliche Lokalausstellungen im Jahre 1879.** Berlin und Leipzig werden im nächsten Jahre mit kunstgewerblichen Ausstellungen wetteifern. Der Berliner Kunstgewerbefleiß wird von seinen Leistungen Zeugniß ablegen in einem in der Nähe des Lehrter Bahnhofes zu errichtendem Industriepalast, in Leipzig ist der Königsplatz dazu ausersehen, Probeleistungen sächsischer Kunstindustrie unter einem Glasdach zu vereinigen. Zur Beschickung der Leipziger Ausstellung sind auch die Kunstindustriellen der Provinz Sachsen und der Thüringischen Staaten eingeladen. Im engen Anschluß an das Leipziger Unternehmen ist eine Leihausstellung von kunstgewerblichen Gegenständen älterer Zeit in Aussicht genommen, für welche bereits eine Reihe interessanter Beiträge zugesichert ist.

Vermischte Nachrichten.

R. **Alexander von Humboldt-Denkmal für St. Louis.** In der Erzgießerei zu München war das von Ferdinand von Miller jun. modellirte und gegossene Denkmal Alexander von Humboldt's ausgestellt. Der Künstler faßte, ganz abweichend von der Gewohnheit bisheriger Ueberlieferung, den berühmten Gelehrten nicht in seinen späteren Tagen, vom Alter gebeugt, sondern in der vollen Kraft und Frische der Jugend auf. So mag Humboldt's Erscheinung gewesen sein, als er von Paris aus seine große Forscherreise nach Südamerika unternahm. In tiefes Nachdenken versunken, hält er in der Rechten eine Karte und lehnt sich, den linken Fuß ein wenig vorgebeugt, rückseits an einen Baumstamm, der seinen Mantel trägt. Der Sockel wird eine Höhe von etwa 2 Meter erhalten und an der Vorderseite die Züge des Gebers in einem ehernen Medaillon zeigen. Es ist Herr Henry Shaw, Bürger von St. Louis. Zwei andere Medaillons zeigen den Chimborasso, den Humboldt bekanntlich zuerst der Wissenschaft erschloß, und eine Landschaft am Orinoko.

†† **Dr. Heinrich Otte**, der um die Archäologie des Mittelalters hochverdiente Gelehrte, hat kürzlich bei einem Brande seines Hauses in Fröhden leider seine ganze Bibliothek und alle seine Sammlungen verloren, so daß er nun seine wissenschaftliche Thätigkeit aufgeben muß. Er hat auch Abschied von seinem Pfarramt genommen und sich nach Merseburg zur Ruhe zurückgezogen.

* **Oberbaurath Fr. Schmidt in Wien** erhielt von Baron Wrangel, einem in Südrußland begüterten Edelmann, den Auftrag, ihm für sein in der Nähe von Kiew gelegenes Schloß einen Plan im mittelalterlichen Stile zu entwerfen. Der Meister war unlängst an Ort und Stelle, um den Entwurf zu überreichen. Das Schloß soll vorwiegend in Ziegelrohbau und Holz aufgeführt werden, unter charakteristischer Anwendung der trefflichen, im Lande befindlichen Materialien.

R. B. **Gelnhausen.** Die in jeder Beziehung als mustergiltig durchgeführte Restauration der hiesigen Pfarrkirche ist jetzt unter der umsichtigen und energischen Leitung des Architekten H. Schmidt, Sohnes und Schülers von Friedrich Schmidt in Wien, nach zweijähriger Arbeit mit einem Kostenaufwande von nur 62,000 Mk. im Wesentlichen vollendet. Das schöne Gebäude kann erst jetzt seinem hohen Werth entsprechend gewürdigt werden. — Architekt Schmidt hat jetzt die Leitung des Restaurations-Baues der Katharinen-Kirche zu Oppenheim übernommen, wofür vorerst 450,000 Mk. disponibel sind.

R. B. **Marburg.** Die Restauration des hiesigen Schlosses ist nahezu vollendet. Die Räume desselben werden theils für das hessische Provinzial-Archiv, theils für ein in der Bildung begriffenes hessisches Provizial-Museum benutzt. — Das neue hiesige Universitäts-Gebäude, welches Bau-Inspektor Cuno nach den Plänen des Baumeisters Schäfer in streng gothischen Formen ausführt, geht seiner Vollendung entgegen. Es ist ein genialer Bau, reizvoll in seiner Gesammt-Anlage, auf einem unregelmäßigen Bauplatz, welcher dem Architekten Gelegenheit zu malerischen Anordnungen gegeben hat, und stilvoll in seinen Einzelheiten.

Vom Kunstmarkt.

x. **Auktionspreise.** Auf der Versteigerung der Jakob von Hirsch'schen Gemäldesammlung, die am 25. Sept. im Lempertz'schen Auktionslokale in Köln stattfand, wurde die Perle der Sammlung, eine Madonna von Giov. Bellini, mit 6000 Mk. bezahlt, im Uebrigen wurden aber nur mäßige Preise erzielt; so kam ein Viehstück von Joh. H. Roos auf 1250 Mk., ein nicht bezeichneter, etwas mitgenommener Jak. Ruysdael auf 1450 Mk., ein angeblicher Terburg auf 660 Mk., ein Ph. Wouwerman auf 1000 Mk., ferner von modernen Bildern: „Die Schiffszieher" von H. Bürkel auf 1300 Mk., „Ansicht von Heidelberg" von K. Rottmann auf 1450 Mk., eine andere Landschaft desselben Meisters auf 1250 Mk. — Von den Ergebnissen der Mor. Oppenheim'schen, ebenfalls von Lempertz Söhne geleiteten Versteigerung am 15. Okt. merken wir an: Jan von Goyen „Strand von Scheveningen" 1970 M., De Heem „Todtes Geflügel" 2100 Mk., P. de Hooch „Familienconcert" 6300 Mk., Mierevelt „Weibliches Bildniß" 1410 Mk. Eglon van der Neer „Weibliches Kniestück" 1810 Mk., Rubens „Heilige Familie" (Schulbild) 1750 Mk., Sal. Ruysdael „Landschaft mit Fluß" 1850 Mk., Terburg „Bildniß einer alten Frau" 5050 Mk., Tiepolo „Antonius und Kleopatra 1550 Mk, Perugino „Madonna" (Halbfigur) 3100 Mk., Lingelbach „Jagdstück" 2000 Mk. Von den modernen Bildern blieben die meisten unter 1000 Mk., Delaroche „Porträt Guizot's" errang den Preis von 1250 Mk. und die 7 Kartons von Steinle zu den Gemälden des Treppenhauses im Kölner Museum gingen mit 8000 Mk. fort.

x. **Heliochromographie.** Mit diesem terminus technicus bezeichnet der Kunsthändler Edm. Gaillard in Berlin ein neues Farbendruckverfahren, welches er in Gemeinschaft mit dem Begründer desselben, O. Troitzch, erprobt hat und dessen erste Resultate uns in zwei hübschen Genrebildern „Mutterglück" von Albert Schwartz und „Obdachlos" von Aug. Heyn, sowie in zwei staffirten Landschaften von Ph. Rumpf „Auf dem See" und „Auf dem Eise" vorliegen. Soweit sich ohne Vergleichung der Kopie mit dem Originale urtheilen läßt, ist das Ergebniß der neuen Technik, die den Farbensteindruck mit dem Lichtdruck combinirt, ein überaus günstiges. Die Treue der Zeichnung, die, photographisch übertragen, dem Farbendruck zu Grunde liegt, kann nicht angezweifelt werden, die Farbentöne sind vortrefflich vermittelt und gut zusammengestimmt, und dazu ist der Preis ein so mäßiger, daß die ihren Motiven nach sehr ansprechenden Blätter zweifellos ein sehr dankbares Publikum finden werden. Auf gleiche Weise sind auch die Bildnisse des Kaisers und des Kronprinzen von Deutschland nach Naturaufnahmen in Kniestücken von Gaillard hergestellt, beide so vorzüglich, daß daneben andere Farbendrucke gleichen Gegenstandes nicht mehr bestehen können.

Zeitschriften.

The Academy. No. 338. 339.
The golden psalter of St. Gall, von J. W. Bradley. — Exhibition of the photographic society, von M. M. Heaton. — Art books. — Winter Exhibitions, von Comyns Carr. — Recent Pfahlbau discoveries.

L'Art. No. 200. 201.
La céramique contemporaine à l'exposition universelle, von A. Dubouché. (Mit Abbild.) — Louis Navatel, dit Vidal, von E. Véron. — Collections de MM. les barons de Rothschild: Faïences, von E. Saint-Raymond. (Mit Abbild.) — Un directeur des musées, von E. Perrin. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 32.
Sir Francis Grant †. — Le musée des arts decoratifs. — Vingt-sixième exposition municipale de Rouen, von A. Darcel. — La collection Motteley à la bibliothèque du Louvre, von M. Vachon. — L'art et la littérature.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 10.
Moderne Entwürfe: Handtuch-Bordure; Laterne in Schmiedeeisen; Satyrknabe, Holz-Basrelief; Gartenthor; Kachelofen; Antiquitäten-Schrank aus Eichenholz.

Gewerbehalle. Lief. 11.
Lustre aus Messing im Stile Louis XVI.; Eckstück eines Buchbeschlags aus dem Jahre 1516; Holzornamente aus dem 16. Jahrhundert; gepresste Ledertapete, Ende des 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Wandbrunnen in Majolika; Ehrendegen; kleines Büffet.

Journal des Beaux-Arts. No. 20.
Ypriana. — Note sur Crépin van den Broeck. — Exposition universelle: Substitution du zinc au plâtre dans les moulages scolaires, von Schoy. — L'art pratique: Publication nouvelle dirigée par G. Hirth.

Kunst und Gewerbe. No. 44. 45.
Augsburg: Lokale Ausstellung der Gewerbehalle; Dresden: Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums; München: Ausstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen; Ulm: Resultat eines Preisausschreibens.

Die Graphischen Künste. Heft 1.
Publikationen: Herm. Kaulbach's „Kinderbeichte", gest. von W. Schmidt, von Fr. Pecht. — Bilder aus dem kaiserlichen Thiergarten bei Wien, von A. Schäffer. — Moriz von Schwind. (Mit Abbild.) — Recensionen.

The Portfolio. No. 107.
E. J. Gregory „St. George", etched by Rajon. — The schools of modern art in Germany: Vienna and the Austrian Empire, von J. Beavington Atkinson. (Mit Abbild.)



Seitenstück zu „Berlin und seine Bauten“.

Als Festschrift zur III. General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von **DRESDEN.**

Herausgegeben vom Sächs. Ingenieur- u. Architekten-Verein und dem Dresdener Architekten-Verein. Mit 358 Text-Illustrationen und 10 lithographirten Beilagen.

X und 594 Seiten gr. 8. Cart. 30 M., elegant gebunden 35 M.
I. Abschnitt: Die Baugeschichte Dresdens bis Ende des 18. Jahrhunderts. II. Abschnitt: Die Hochbauten des 19. Jahrhunderts. III. Die Wasser-, Strassen- und Eisenbahnbauten. IV. Abschnitt: Die technisch-industriellen Anlagen.

Das Entgegenkommeu hoher und höchster Behörden ermöglichte es, dass in diesem Werke zum ersten Male eine zusammenhängende **Baugeschichte Dresdens** auf Grund der Archive und der vorhandenen Originalpläne gegeben werden konnte; der Verfasser des I. Abschnittes, Architekt Dr. R. Steche, hat mit rühmenswerther Sorgfalt das vorhandene Material durchforscht und das Ergebniss seiner Studien iu einer abgerundeten Darstellung der baulichen Entwicklung Dresdens bis Ende des 18. Jahrh. gestaltet. Da neben der Architektur auch der Skulpturenschmuck Dresdens eingehende Berücksichtigung gefunden hat, ist die Anschaffung und das Studium dieses Werkes jedem Kunstfreunde zu empfehlen.

Verlag von **C. C. Meinhold & Söhne**
in Dresden.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Ende November erscheint bei **Amsler & Ruthardt** (Gebrüder Meder), **Berlin W.,** Charlottenstr. 48:

Landschaftsbilder aus Italien.

25 Zeichnungen
von
Julius Schnorr von Carolsfeld
mit einleitendem Text herausgegeben
von
Dr. Max Jordan,
Director der Kgl. National-Galerie zu Berlin.

Reich gebunden M. 48.— Zu Schulzwecken in einfacher Carton-Mappe M. 42.—

Die Vervielfältigungen sind aus der Lichtdruck-Anstalt von *Albert Frisch* in *Berlin* hervorgegangen, treu die Originale wiedergebend in Ton und Zeichnung; die Einbände — weiss Calico mit Gold- und Schwarzdruck — fertigte die Buchbinderei von *Gustav Fritsche* in *Leipzig;* mit der typographischen Ausstattung war die bewährte Offfizin von *W. Drugulin* ebenda betraut.

Münchener Kunst-Auktion.

Montag den 9. December 1878 wird zu **München** die ausgezeichnete **Sammlung** von **Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Originalzeichnungen und Büchern** des

Herrn **Georg Arnold** in **Nürnberg**

öffentlich versteigert werden. Der **Katolog** dieser vielfach interessanten **Nürnberger-Sammlung** ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen, sowie direkt von der Unterzeichneten gratis zu beziehen.

Die **Montmorillon**'sche
Kunsthandlung und Auktions-Anstalt.

Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein **Nietenblatt** in Kupferstich für Juni 1879. 600 Exemplare. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen unter obiger Adresse.

Verlag von **Julius Buddeus** in **Stuttgart** und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schnaase, Dr. **Carl,** Geschichte der bildenden Künste. I—VIII. Band 1. Abtheilung. gr. 8⁰. Mit vielen Abbildungen. Preis Mk. 93.— (Die 2. Abthlg. des VIII. Bandes [Schluss des Werkes] erscheint im Frühjahr 1879.

Friederichs, C., Berlin's antike Bildwerke I. Band: die Gypsabgüsse im neuen Museum in historischer Folge erklärt 8⁰. Preis Mk. 8 — II. Band: Geräthe und Broncen im Alten Museum dargestellt. 8⁰ Preis Mk. 8.—

— — Kunst und Leben. Reisebriefe aus Griechenland, dem Orient und Italien. gr. 8⁰. Preis Mk. 4.—

Wiegmann, R., Grundzüge der Lehre von der Perspective. Zum Gebrauch für Maler und Zeichenlehrer. gr. 8⁰. Mit einem Atlas von 19 Tafeln. 2. Auflage. Preis Mk. 3.60.

Burckhardt, Jacob, die Kunstwerke der belgischen Städte. kl. 8. Preis Mk. 2.—

Ein passendes Weihnachtsgeschenk für jeden Künstler und Alterthumsfreund.

Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale
des
Germanischen Nationalmuseums.
Eine Sammlung
von
Abbildungen hervorragender Werke aus sämmtlichen Gebieten der Kultur,
zusammengestellt und allen Freunden der deutschen Vorzeit gewidmet
von
A. Essenwein.

120 Tafeln in Holzschnitt. Folio. Eleg. cartonnirt mit Leinwandrücken. Preis M. 24.—.

Frankfurt a. M.
Joseph Baer & Co.

Der Nachlaß

des Kupferstechers C. A. Schwerdgeburth befindet sich in Besitz der Frau Professor Schwerdgeburth in Weimar. An bedeutenderen Stichen sind einzeln per Post von derselben zu beziehen: die Porträts von Goethe (1832), Karl August und Goethe, Schiller, Karl Friedrich von Sachsen, ferner das Pentazonium Vimariense, der Luther-Cyclus (7 Bl.) und Luther auf dem Reichstage zu Worms.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

28. November



Nr. 7.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg. — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. III. — Der neue Bahnhof in München; Aus Tirol; Berlin; Hannover; Ankäufe für die Weltausstellungslotterie in Paris. — Berichte vom Kunstmarkt: Wien; Münchener Kunstauktion. — Inserate.

Die Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg.

Am 6. November wurde in Hamburg die Ausstellung der Modellskizzen für das projektirte Lessing-Denkmal eröffnet. An der Konkurrenz haben sich die Bildhauer Prof. Siemering, F. Schaper und E. Encke aus Berlin, Prof. J. Donndorf aus Stuttgart, H. Volz aus Karlsruhe und E. Peiffer aus Hamburg betheiligt.

Als Standort des Denkmals ist die Mitte des Gänsemarktes in Aussicht genommen, eines annähernd dreieckigen, freien Platzes mit rings einmündenden Straßen. Das Material soll Granit und Bronze sein und der Preis der Ausführung 75,000 Mark nicht übersteigen.

Die Namen der konkurrirenden Künstler ließen Großes erwarten, doch leider bleibt das Resultat der Ausstellung bedeutend hinter den gehegten Erwartungen zurück. Freilich müssen die Anforderungen gerade bei diesem Denkmal wohl besonders hohe sein, weil wir bei der Beurtheilung den Maßstab von Rietschel's Lessing anlegen.

Siemering's Entwurf wäre als ein Werk der Kleinkunst etwa für eine Pendule reizend, ist monumental aber undenkbar. Das Postament, vorn rund, hinten glatt, nimmt keine Rücksicht auf den freien Platz. Lessing steht darauf vor einem Baumstamme, mit der Hand an einem Aste sich haltend; der Kopf ist unbefriedigend und ohne Geist, die ganze Figur erinnert an einen Unteroffizier alter Zeit. Zu Seiten des Postaments sitzen zwei sehr schlanke Jünglingsgestalten, Kritik und Poesie, mit Schriftrollen und Kränzen. Vorn am Postamente befindet sich ein Symbol der Zeit, die bekannte sich in den Schwanz beißende Schlange, der aber — zwei große Flügel angeheftet sind; die Schlange umschließt die verschlungenen drei Ringe aus Nathan dem Weisen. Leider wirkt dieses sonst ganz sinnig erdachte Signum komisch; es sieht aus wie das geflügelte Rad der Eisenbahn. Das Modell ist übrigens bestechend schön in Wachs ausgeführt, gefärbt und bronzirt.

Volz brachte eine reizende, zopfige Arbeit, ächt im Sinne der Zeit, in der Idee aber doch verfehlt. Ein hohes, rundes Postament trägt eine sehr unklare symbolische Gruppe und macht damit die vorn vor einer Nische auf einer Konsole stehende Büste des Dichters zur Nebensache. Wenn man mit der Büste wechselte, so könnte das Denkmal für so viel verschiedene Dichter und Denker dienen, wie man Büsten hätte.

Donndorf's Entwurf zeigt ein viereckiges Postament mit einer trockenen Statue, die für Lessing wenig charakteristisch ist.

Encke wählte gleichfalls ohne Rücksicht auf den Platz ein viereckiges Postament, dessen vier große Flachreliefs klassisch erfunden sind und viele Schönheiten haben, während die Statue Lessing's, eine Hand mit der Schriftrolle gegen die Brust gedrückt, zu schwärmerisch und theatralisch wirkt.

Bedeutend höher als die vorgenannten, steht das Werk Schaper's. Auf einem originellen, runden Postamente ist Lessing sitzend dargestellt; die Figur hat von vorn viel Schönes, besonders der Kopf ist geistvoll und charakteristisch zum Ausdruck gebracht, die

Rückansicht aber mit dem großen Stuhle wirkt entschieden unschön, wenn auch ein überhängender Mantel den Mangel etwas mildert. Die drei großen Reliefs am Postamente stellen dar: „Hammonia, eine Tafel mit dem Namen Lessing“ haltend, „Kritik“ und „Poesie“. Auf den Pilastern sind Porträt-Medaillons von Lessing's Frau, Eva König, seines Freundes Reimarus und des Direktors Löwen angebracht.

E. Peiffer's Entwurf zeugt von einem liebevollen Eingehen in die Aufgabe; er hat es vortrefflich verstanden, sein bedeutendes Postament mit der Form des Platzes in Einklang zu bringen, indem er diesem analog die dreiseitige Grundform wählte. Edel und imposant baut sich dasselbe im Zeitgeschmacke auf, die Ecken tragen je eine allegorische Figur „Kritik“, „Philosophie“ und „Dramatische Poesie“, welche sämmtlich bedeutend zu nennen sind. Darüber steht auf dem sich verjüngenden Postamente die Büste Lessing's in großen Verhältnissen. Porträtähnlichkeit und Ausdruck des Kopfes sind vorzüglich gelungen. Am Postamente hat der Künstler drei große Reliefs und sechs Medaillon-Porträts angebracht, erstere Scenen aus den dramatischen Werken des Dichters darstellend, letztere Köpfe aus dem Freundeskreise. Hier kann man nur bedauern, daß der Künstler statt einer Statue die Büste gewählt hat, mit der er bei der Jury wohl durchdringen dürfte. Dann hat Peiffer auch den Vortheil aus dem Auge gelassen, sein Modell durch raffinirte, feine Ausführung und Färbung bestechen zu lassen, er giebt eben nur ein ungeschmeicheltes Gypsmodell. Sein groß gedachter Entwurf wäre für die Ausführung durchaus geeignet, wenn man sich entschließen könnte, auf dieses Postament den Lessing Rietschel's zu stellen — ein Ausweg, der gewiß nicht der schlechteste wäre.

Die Jury wurde gebildet durch die Herren: Bürgermeister Kirchenpauer und Architekt Hallier aus Hamburg, Direktor Anton von Werner, Prof. Ad. Wolff und Architekt Otzen aus Berlin. Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Ausstellung sich in dem denkbar elendesten Lokale, mit schlechtem Lichte, befindet und schon dadurch an und für sich einen unerquicklichen Eindruck macht. Weshalb dieser Raum gewählt wurde, ist mir unklar.

Th. Kutschmann.

Nachschrift der Redaktion: Soeben verlautet, daß die Jury dem Entwurfe von F. Schaper einstimmig den ersten Preis zuerkannte und ihn für die Ausführung empfahl, während H. Volz und E. Enke lobend erwähnt und mit einer Prämie bedacht wurden.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

III.

So schwach die Münchener Genremaler auch in diesem Jahre auf der Ausstellung vertreten sind, so sehr überragen sie im Durchschnitt die Berliner durch schätzbare technische Qualitäten, die sich in Berlin trotz Gussow und Werner noch immer nicht derjenigen Werthschätzung und Verbreitung erfreuen, die in Paris, in London und sogar in den italienischen Kunststätten selbstverständlich ist. Die Münchener haben uns nichts besonders Geistreiches oder Ergreifendes geschickt. Bei ihnen wie in Düsseldorf schöpft man am liebsten von der Oberfläche des Lebens, und wo man ein bischen in Geschichte macht, geht man auch nicht gern über die Illustration einer Anekdote hinaus. Aber die Sicherheit der Technik, die Bravour der Malerei entschädigt doch immer etwas für die geistige Verflachung und Verödung, die sich wie auf anderen Gebieten unserer geistigen Kultur leider auch in der Kunst von Jahr zu Jahr breiter macht. Holmberg's, des bekannten Münchener Rococomalers, Tabakskollegium Friedrich Wilhelm's I. erfreut nicht blos durch die kräftige malerische Behandlung, sondern auch durch eine gewisse Schärfe der Charakteristik und einen kernigen Humor, die uns zeigen, daß die gloriosen Epochen der preußischen Geschichte auch in einer anderen Illustrations- und Charakterisirungsmanier als in der Menzel'schen zur vollen Geltung und Versinnlichung gelangen können. Menzel selber ist in diesem Jahre nicht so glücklich gewesen. Er hat für die Gustav-Freytag-Galerie eine zur Vervielfältigung durch die Photographie bestimmte Grisaille gemalt, Friedrich der Große am Sarge des großen Kurfürsten, eine Komposition, die das Mißliche, welches in der Illustration eines anekdotischen Wortes liegt, nicht überwunden hat. Erst mit Hilfe des Kataloges wird uns in Erinnerung gebracht, daß wir es hier mit der denkwürdigen Entrevue Friedrich's II. mit seinem großen Ahnen zu thun haben, bei welcher Ersterer in die Worte ausbrach: „Messieurs, der hat viel gethan.“

Matthias Schmid ist leider nur mit einem Bilde vertreten. Ein hübsches Tiroler Mädchen ist auf der Ofenbank, wie es scheint, in einer Wirthsstube eingeschlafen und läßt uns die wonnigen Reize seines frischen rosigen Angesichts nach Herzenslust bewundern. Alois Gabl hat sich von seinem schweren, branstigen Kolorit frei gemacht. Er erfreut uns ebenfalls durch einige Scenen aus dem Bauernleben, von denen besonders die eine — mehrere Bauernmädchen um eine Handnähmaschine versammelt — durch lebendige und eindringliche Charakteristik anspricht. Jos. Munsch kultivirt das Genre Meissonnier mit großem Glück. Seine



Bilder sehen zwar einander zum Verwechseln ähnlich: immer dieselben spannenlangen Figürchen in Rococo-kostümen, die um einen Tisch gruppirt sind, aber auch immer dieselbe delikate Pinselführung, dieselbe Virtuosität in der Malerei von Sammet und Atlas, welche an Netscher, Mieris und den modernen Belgier Willems erinnert. Seitdem der neueren Kunst der Inhalt verloren gegangen ist, muß man wenigstens auf die Form Werth legen, und unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, gewinnen solche malerische Handfertigkeiten eine gewisse Bedeutung.

Dieselbe technische Virtuosität offenbart sich auch im Durchschnitt unter den jüngeren Düsseldorfern. An ihre Spitze ist, so zu sagen mit zwei Schritten aus der hintersten Reihe, L. Bokelmann getreten. Auch er scheint französischen Einfluß erfahren zu haben, ohne daß er jedoch seine deutsche Individualität, namentlich seinen Humor verloren hat. Sein „Zusammenbruch einer Volksbank“ auf der vorjährigen Kunstausstellung zeugte in den Köpfen der zahlreichen Personen von einem bedeutenden Charakterisirungstalent und einer scharfen Beobachtungsgabe. Doch wollte man damals aus dem fahlen, grauen Gesammtton des Bildes nicht die Absicht des Malers, sondern die Unzulänglichkeit seines malerischen Könnens deduciren. Wie sehr man sich darin irrte, beweist sein diesjähriges Bild, auch eine Volksscene, aber ohne den tragischen Hintergrund einer verkrachten Bank. Vor der Thür eines Wanderlagers stehen mehrere Gruppen von Frauen und Mädchen, die ungläubig lächelnd und schwankend, ob sie den Sirenenklängen der Ausrufer hinter dem Ladentische folgen sollen oder nicht, auf der beschneiten Straße stehen. In der Thür starkes Gedränge kommender und befriedigter Käufer. Hinter den Fenstern des erleuchteten Lokals sieht man verschiedene Personen, unter ihnen zwei Bauernfrauen, die mit kritischen Blicken die Qualität des eben erhandelten Linnens prüfen. Bokelmann malt ganz nach dem modernen, von Paris ausgegebenen Recept: ohne Luftperspektive, mit kalten, scharf abgegrenzten Lokaltönen. Aber seine korrekte, geistreiche Zeichnung und seine plastische Modellirung, sein liebenswürdiger Humor und sein frisches Kolorit verwischen doch wieder den im Grunde unkünstlerischen Eindruck, den dieses ganze Genre der modernen Malerei macht. Bokelmann zunächst kommt W. Simmler mit einer Waldscene: zwei Wilddiebe mit geschwärzten Gesichtern sind eben im Begriff, ein geschossenes Reh auszuweiden, als sie durch des Försters Dachshund, der im Hintergrunde in einer Lichtung anschlägt, eine unliebsame Störung erfahren. Auch Alfred Böhm hat mit einer Scene nach einem Brande einen glücklichen Griff in das Leben gethan. Im Wiesengrunde unterhalb einer Landstraße, die sich hoch oben tief in das Bild hinein erstreckt, von dürren Bäumen umsäumt, stehen die Betroffenen an der noch rauchenden Trümmerstätte, bemüht, die Reste ihres armseligen Mobiliars zusammen zu bringen. Oben auf der Landstraße sieht man Vertreter der Behörden und neugierige Zuschauer, viele sehr lebendige Figürchen. Das graue Licht des kalten Märzmorgens harmonirt trefflich mit der Gesammtwirkung des tristen Bildes, das in schlichten, ergreifenden Zügen ein Stück Menschenelends schildert.

Neben diesen realistischen Darstellungen erscheint ein Genrebild von Vautier, Tanzpause auf einer elsässischen Hochzeit, wie eitel Poesie. Da Knaus nicht erschienen war, hatten wir gehofft, daß Vautier die Führerschaft unter den Genremalern übernehmen würde. Aber wir haben uns in unserer Erwartung getäuscht. Die Mädchen, die von der Erregung des Tanzes glühend an der Wand wie Orgelpfeifen aufgereiht sind, schauen niedlich und sauber aus, aber sie entbehren ebenso sehr jeder tieferen Charakteristik wie die vier großen Figuren auf Karl Hoff's „Trauerbotschaft“. Vautier war niemals ein großer Kolorist; neben den Fortschritten der Jüngeren erscheinen seine Farben noch flauer als sie in der That sind. Auch Hoff ist als Kolorist nicht sehr glücklich gewesen. Gleich als wollte er die Stimmung der vornehmen Dame, die eben von einem jungen Reitersmann im Kostüme aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges eine Trauerbotschaft erhalten hat, durch die Farbe charakterisiren, hat er ähnlich wie sein Schulgenosse Munkacsy alle Farben auf einen graublauen Ton gestimmt. Noch eine Nüance tiefer, und wir hätten einen leibhaftigen Munkacsy vor uns, der nur in der eleganten Zeichnung von der kecken und flotten Malweise des Ungarn abwiche. Mit Glück debütirte unter den Düsseldorfern noch der Genremaler Fritz Neuhaus mit einem „Aschermittwoch“ genannten Bilde, auf dem man ein verspätetes Maskenpärchen nach Beendigung der Frühmesse an einer Kirche vorübergehen sieht.

Die Weimaraner haben in diesem Jahre das größte Quantum von Humor entwickelt: Hasemann mit einer Kinderschaar, die dem Spiele eines Puppentheaters zusieht, Otto Piltz mit einer „Vesper im Kindergarten“, der nur das Zuviel der blondlockigen Kinder geschadet hat und die auch in koloristischer Hinsicht ziemlich zerfahren ist, und Ziermann mit zwei Genrebildern, von denen das eine einen Botaniker darstellt, der sich mit Lebensgefahr eine seltene Pflanze aus dem Wasser holt, während auf dem anderen ein kleiner Vogelfänger von dem gestrengen Förster ertappt wird. Diese Bilder erschienen der Jury, welche über die Auszeichnungen zu entscheiden hat, bedeutend genug, um ihren Urheber mit der kleinen goldenen Medaille zu belohnen.

Die Jury ist in diesem Jahre auch nicht an Fritz Werner vorübergegangen, der wohl an die zwanzig Jahre lang Meisterwerk auf Meisterwerk geschaffen, ohne daß man ihn einer Auszeichnung für würdig erachtet hätte. Jetzt hat er endlich die kleine goldene Medaille erhalten. Eine große ist — bereits zum dritten Male! — überhaupt nicht zur Vertheilung gelangt. Von den drei Bildern, welche Fritz Werner ausgestellt hat, interessirte besonders ein sauberes Architekturbildchen, das Stadtthor von Tangermünde, dessen Formen haarscharf der Natur nachgebildet sind. Der Platz und die Straße vor dem Thore sind mit kleinen Figürchen belebt, welche nicht flüchtig als Staffage behandelt, sondern mit feiner Charakterisirung fleißig durchgearbeitet worden sind. Auch auf einem zweiten Bild, Friedrich der Große in der Bibliothek zu Sanssouci, tritt der Architekturmaler mehr in den Vordergrund.

Es konnte nicht ausbleiben, daß ein Talent, das sich mit so sensationellem Erfolge seine Bahn gebrochen, wie Gussow, schnell Nachfolger und Nachahmer fand, welche seine an sich schon extreme Richtung noch übertrieben. Gussow hat in diesem Jahre gar nicht ausgestellt, wohl aber eine Reihe seiner Schüler, die sich überraschend schnell die Malweise ihres Meisters angeeignet haben. Der maßvollste unter ihnen ist Borgmann in Karlsruhe. Einige Berliner, Fleischer, Schellbach und Klaette, sind noch jüngere Männer von mäßigem Talent, aber auch ohne Prätension. Um so brutaler ist ein vierter, Namens Goldmann, aufgetreten, der bei einem flüchtigen Aufenthalte in Gussow's Malklasse dem Meister einige markante Farbeneffekte abgeguckt hat und alsdann große Leinwandflächen mit lebensgroßen Figuren besudelt hat, die jedem ästhetischen Gefühle Hohn sprechen. Gussow ist für die Ausschreitungen solcher Rhyparographen ebensowenig verantwortlich zu machen, wie für die Schmutzmalereien eines Liebermann, der schon vor ihm in Häßlichkeit und Unsauberkeit schwelgte.

Karl Becker, Amberg, Breitbach, Ehrentraut, Brausewetter, sonst die festesten Stützen der Berliner Genremalerei, haben sich in diesem Jahre nicht mit Ruhm bedeckt. Meyer von Bremen ist, seit längerer Zeit wieder zum ersten Male, mit einem humoristischen Bildchen aus der Kinderwelt aufgetreten, das den beliebten Genremaler noch im Vollbesitze seiner Kraft zeigt. Wisniewski, der sich vor Jahren durch eine Zusammenkunft König Wilhelm's mit Napoleon nach Sedan lächerlich machte, ist von seinen Capricen zurückgekommen und hat sich seitdem durch Bilder von feinem vornehmen Kolorit in der öffentlichen Meinung rehabilitirt. Ein Kavalier im Kostüme des 17. Jahrhunderts, der in einem Park an einer Dame vorüberreitet, streift an das Genre Meissonnier: nur vertrüge die Charakteristik der Köpfe noch eine größere Schärfe. Zwei weniger bekannte Genremaler, Conrad und Julius Jacob, haben durch glückliche Griffe in das Berliner Leben nicht geringe Erfolge erzielt: Conrad durch die Darstellung eines Gänsemarktes — man sieht, mit wie wenigem man heutzutage etwas erreichen kann — und Jacob, der eigentlich mehr Landschafter ist und als solcher eine verhängnißvolle Neigung für trübe, melancholische „Stimmungen" hat, durch ein paar Straßenscenen, die herbstliche, durch entsprechende Staffage belebte Landschaft vor einem Kirchhof und eine Berliner Straßenecke bei Regenwetter.

Gustav Spangenberg hat mit einer Allegorie, einer Uebersetzung der Geschichte vom Herkules am Scheidewege in's Weibliche, entschiedenes Unglück gehabt. Auf einer Brücke am schilfigen Ufer eines Gewässers schreitet ein junges Mädchen einher. Ihm vorauf schreitet die Arbeit mit der Spindel, während das Laster, eine prächtig gekleidete, aber wenig verführerische Dame in stark theatralischem Kostüm, dem schüchternen Kinde goldenes Geschmeide beut. Da die verschiedenen Unzulänglichkeiten des technischen Könnens hier nicht wie auf dem „Zuge des Todes" durch den ergreifenden und bedeutenden Gedanken gedeckt werden, macht das Bild einen sehr mäßigen Eindruck. Eine andere allegorische Komposition von Günther in Königsberg, ein junges Mädchen zwischen Lucifer und Tod, gehört in denselben von den Malern der deutschen Renaissance mit Vorliebe behandelten Gedankenkreis. Vor dem Spangenberg'schen Bilde hat es mehrere technische Vorzüge, vor allem ein kräftigeres Kolorit und eine ungleich sicherere Zeichnung voraus.

Die übrigen deutschen Kunststätten haben nur wenig Erwähnenswerthes beigesteuert. Von Prof. Gonne in Dresden war ein Festmahl aus dem 16. Jahrhundert zu sehen, ein figurenreiches, geschickt komponirtes Bild, das sich durch eine gesunde Färbung auszeichnete. Von Rom hat der Wiener Gustav Kuntz, dem im vorigen Jahre die kleine goldene Medaille zu Theil wurde, zwei Genrebilder geschickt, von denen das eine, Allerseelenfest auf dem Kapuzinerkirchhof, uns wenig behagte. Ein betender Kapuziner kniet in einer Grabnische, die bis obenhin mit Schädeln und Todtengebeinen vollgepfropft ist. Das andere, die Beichte eines Trasteveriners oder eines anderen edlen Römers von gleichverdächtigem Charakter, ist dagegen ein gefälliges Bild, das besonders durch die treffliche Charakteristik des Geistlichen interessirt. Aus Venedig hat Eugen v. Blaas zwei seiner liebenswürdigen Genrebilder aus dem venetianischen Volksleben geschickt.

Bei meiner Besprechung des Defregger'schen Bildes: „Der Todesgang Andreas Hofer" hob ich mit



besonderem Nachdruck die mir damals unbegreifliche Vernachlässigung der rechten Seite, namentlich des Hintergrundes hervor, wo die französischen Soldaten aufgestellt sind, welche den Verurtheilten erwarten. Defregger hat nun eine Erklärung nach Berlin gelangen lassen, welche diese Vernachlässigung genügend aufklärt. Von Berlin aus gedrängt, sein Bild noch auf die akademische Ausstellung zu schicken, hat sich der Maler dazu entschlossen, obwohl dasselbe noch nicht vollendet war. Die von ihm ausdrücklich gemachte Bedingung, das Gemälde mit dem Vermerk „Unfertig" zu versehen, ist an betreffender Stelle ignorirt worden. Es wäre nun zu wünschen, daß Defregger das Bild nach seiner Vollendung noch einmal in Berlin ausstellte, damit das Urtheil über seine bedeutsame Schöpfung danach modificirt werden könnte. A. R.

Vermischte Nachrichten.

R. **Der neue Bahnhof in München.** Der südliche Flügel des neuen Münchener Centralbahnhofes, der sich eben seiner Vollendung nähert, läßt schon jetzt die großartigen Dimensionen ersehen, in denen der erst in 5 bis 6 Jahren abzuschließende Bau geführt wird. Der Grundriß desselben zeigt im Wesentlichen nachstehende Eintheilung. Der Hauptbau mit seiner Fronte gegen den Bahnhofplatz enthält s. Z. die hauptsächlichsten Bureaux für den Verkehrsdienst, ferner die Wartesäle, ein großes Vestibül an Stelle der jetzigen großen Einsteigehalle und schließlich die Restaurationslokale. An diesen Hauptbau schließen sich nördlich und südlich, die Salz- und die Baierstraße entlang, Flügelbauten an, deren südlicher jetzt im Rohbaue vollendet ist. Auch diese Flügelbauten werden Bureaux und Wartesäle aufnehmen. Zwischen den Hauptbau und die beiden Flügel kommen vier große Einsteigehallen zu liegen, deren Bedachung, der großen Spannweite entsprechend, in Eisen konstruirt und mit Glas überdeckt werden wird. Jede dieser Hallen erhält vier Geleise mit Perrontunnels, so für das Ganze sechzehn Geleise. Die Façade des Ganzen wird, wie der schon fertige Theil, in grünem Sandstein mit Backstein-Rohbau ausgeführt. Den Abschluß der vier Einsteigehallen gegen die Einfahrten hin bilden fünf hohe Thürme, von denen zwei bereits vollendet sind. Dieselben haben zum Signaldienst für den Verkehr innerhalb des Bahnhofes zu dienen und erhalten zu diesem Zwecke optische Signale und Telegraphen-Verbindungen mit den Bureaux. Die Zugänge zu den verschiedenen Abtheilungen des Bahnhofes führen theils von der Baier- und Salzstraße, theils vom Bahnhofplatze, auf welchem auch die Warteplätze für das öffentliche Fuhrwerk werden bestimmt werden, während sämmtliche Billetschalter, Gepäck-Bureaux u. s. w. in das große, in der Mitte des Hauptbaues befindliche Vestibül werden verlegt werden. Nach vorbezeichneten Dispositionen müssen sämmtliche von Prof. Michael Echter zu Anfang der sechziger Jahre im dermaligen Bahnhofe monochromatisch ausgeführten Fresken zerstört werden. Dieselben gehören mit zum Besten, was München an monumentaler Malerei aufzuweisen hat und haben allegorische Darstellungen der Telegraphie, des Eisenbahnwesens und der durch sie vermittelten Verbindung der Völker des Erdballes unter einander zum Gegenstande. Es waltet ein eigener Unstern über den Münchener Wandgemälden: der Einzug Ludwig's des Bayern nach der Schlacht bei Ampfing von B. v. Neher am Isarthor, die kunsthistorischen Kompositionen an der Neuen Pinakothek und die historischen Fresken im Hofgarten, sowie jene am Maximilianeum sind kaum mehr zu erkennen und auch die Rottmannischen Landschaften in dem Hofgarten nicht länger mehr zu retten; nun ist auch die Zerstörung der geistreichen Werke Echter's nicht länger mehr zu umgehen. Der Meister ist freilich völlig erblindet und keine Heilung mehr zu hoffen, aber noch im Besitze der Originalkartons und im Vestibül des neuen Bahnhofes fände sich wohl Raum, dieselben neuerlich zur Ausführung zu bringen, wenn man maßgebenden Orts nur wollte. Die Deckung der verhältnißmäßig geringen Kosten wäre sicher keine Unmöglichkeit.

* s * **Aus Tirol.** Auch kleinere Kirchen in Tirol verschaffen sich bereits den Schmuck von Glasgemälden; so ließ die Gemeinde Telfes in Stubai durch die Innsbrucker Glasmalereianstalt von Neuhauser nach und nach sechs Fenster ausführen; Kompositionen dazu lieferten Mader, Wörndle und Jele, der jetzt den Karton zu einem Oelbild: der heilige Franziskus vor der Krippe, für eine Kirche zu Milwaukee in Nordamerika zeichnet, wie denn überhaupt tirolische Künstler von katholischen Gemeinden außerhalb des Landes vielfach in Anspruch genommen werden. Was nun unsere armen Dorfkirchen anlangt, so reichen ihre bescheidenen Mittel freilich nicht aus für große Kompositionen und prächtige Ornamente, die Glasmalereianstalt weiß aber auch hier in einfacher und schöner Weise zu genügen. Gegenwärtig sind für den Dom zu Münster in Westfalen fünf große Fenster bestellt. — Jetzt ist eine Folge von Kabinetsglasgemälden mit profanen Darstellungen theils farbig, theils grau in grau ausgestellt; die Bildchen sind fein und sauber theils nach alten Kupferstichen von Dürer, Kranach, Beham, theils nach Darstellungen aus dem Leben der Lanzknechte von Wessely ausgeführt; auch das Trink- und Schlummerlied von Professor Laufberger finden wir in der Reihe. Diese Bildchen können in Rautenscheiben oder auf Punzscheibengrund eingebleit werden und eignen sich so zur farbigen Zierde an die Fenster der Zimmer.

R. B. **Berlin.** Die unter der Leitung des Stadtbauraths Blankenstein vortrefflich durchgeführte Restauration der hiesigen Nikolai-Kirche geht jetzt ihrer Vollendung entgegen. Im Gegensatz zu manchen anderen neueren Restaurations-Bauten ist hier lobend noch besonders hervorzuheben, daß alle Denkmäler und Gegenstände der inneren Ausrüstung, welche künstlerisch oder historisch von Werth sind, mögen sie einem Stil angehören, welcher es auch sei, geschont, zum Theil pietätvoll restaurirt und an ihrer ursprünglichen Stelle gelassen worden sind. Die Kirche hat auf diese Weise ihre im Laufe der Jahrhunderte entstandene malerische Gesammtwirkung behalten.

R. B. **Hannover.** Die unter Leitung des Bauraths Hase ausgeführte Restauration unseres interessanten alten Rathhauses schreitet rüstig fort. Sie wird nicht nur auf Wiederherstellung des Vorhandenen oder in seinen Resten Erkennbaren beschränkt, sondern der Bau wird zugleich im Sinne des Mittelalters künstlerisch ausgestattet. Die Stadt Hannover erhält in seinem Rathhause einen neuen Schmuck.

R. **Die Kommission für die Weltausstellungslotterie in Paris** hat aus der deutschen Kunstabtheilung drei Gemälde angekauft: Dorfbrand von Nikutowski (Düsseldorf), eine Landschaft von C. Oeder (Düsseldorf) und Rückkehr in den Stall von H. Zügel (München).

Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, 19. November 1878.

* Wer in den Stunden des heutigen und gestrigen Nachmittags unser Künstlerhaus besuchte, konnte sich in die glücklichen Zeiten des „wirthschaftlichen Aufschwunges" zurückversetzt fühlen. Wie zu den Auktionen Arthaber, Bösch, Gsell u. s. w., drängten sich die Kunstfreunde und Händler von fern und nah, um der Versteigerung der Oelzelt'schen Sammlung beizuwohnen



welche unter der Leitung des Herrn P. Kaeser mit günstigem Erfolge vor sich ging. Unter den von auswärts gekommenen Käufern waren nicht nur die deutschen Hauptkunstorte (Berlin, Düsseldorf, Frankfurt a. M., München u. a.), sondern auch London, Paris und New-York vertreten und die höchsten Preise wurden von Käufern des Auslandes gezahlt. Dazu stellte natürlich Wien sein Kontingent bewährter Sammler und Kunstfreunde, welche namentlich die Werke der heimischen Meister den fremden Bewerbern mit Erfolg streitig machten. Preise, wie sie für die „Spielenden Kinder" von **Knaus** erzielt wurden (17,000 Gulden ö. W.) oder für **Calame's** „Wald bei Sturm" (12,000 Fl.) oder **Lessing's** „Klosterbrand" (8550 Fl.) übertreffen sogar die Auktionserfolge unserer glänzendsten Zeit. Das Bild von Knaus wurde für New-York, die berühmte Landschaft von Lessing von Lepke in Berlin gekauft. — Abgesehen von dem fünfprocentigen Auktionszuschlage beläuft sich das Gesammtergebniß auf die Summe von 235,190 Fl. ö. W. Wir lassen nun die Liste der Einzelpreise folgen und bemerken, daß bei den wenigen Nummern, welche in der Reihe fehlen, ein entsprechendes Angebot nicht erzielt wurde:

Nr.			
1	Achenbach, Andr., Die überschwemmte Mühlwehre	7600	Fl.
2	— Scylla und Charybdis	4010	=
3	— Marine	2950	=
4	Achenbach, Osw., Strand bei Neapel	5000	=
5	Adam, A., Pferdestall	205	=
6	Amerling, F., Die Morgenländerin	620	=
7	Beaume, J., Ludwig XVII. bei Schuster Simon	690	=
9	Bürckel, H., Mühle im Winter	780	=
10	— Römischer Ochsentrieb	310	=
11	Calame, A., Wald bei Sturm	12000	=
12	Danhauser, J., Weinprobe }	2005	=
13	— Dorfpolitiker }		
14	Diaz, E., Nymphen (Mondbeleuchtung)	3060	=
15	— Favoritin mit Gefolge	3300	=
16	— Schlafende Nymphen	2350	=
17	— Landschaft	2000	=
18	Eybl, F., Der Bettler	510	=
19	Fendi, P., Kirchausgang	470	=
20	Ferrari, C., Straße in Verona	400	=
21	Gauermann, Fr., Dorfbrunnen	3000	=
22	— Auf der Alm	2800	=
23	— Gewitter bei Zell am See	3140	=
24	— Adler um einen verendenden Hirsch	2555	=
25	— Eber von Wölfen überfallen	2700	=
26	— Eintrieb bei Gewitter	3040	=
27	— Heimkehr von der Hirschjagd	1520	=
28	— Steinadler	2005	=
29	Guillemin, A., Baskische Bauernstube	1470	=
30	Hassenpflug, C., Klostergang	965	=
31	van Hove, H., Holländische Küche	990	=
32	Isabey, E., Marine	2900	=
33	— Kirchen-Interieur	1700	=
34	Jutz, C., Im Hühnerhof	360	=
35	Knaus, Ludwig, Spielende Kinder	17100	=
36	— Die kleine Zeichnerin	8850	=
37	Koekkoek, B. C., Landschaft	3470	=
38	Koller, R., Kuhweide	2000	=
39	Kurzbauer, E., Die abgebrochene Brautwerbung	3710	=
40	Lessing, C. F., Der Klosterbrand	8550	=
41	Leu, A. W., Die Hals-Alm	1030	=
42	Madou, J. B., Holländische Schenke	2800	Fl.
43	Makart, Hans, Der Lieblingspage	1360	=
46	Marco, Carl, Geburt des Apollo	1405	=
47	— Tod des Adonis	1620	=
48	— Raub der Europa	1505	=
49	— Venus im Bade	1260	=
50	— Johannes predigt in der Wüste	2000	=
51	— Zwei idyllische Landschaften	165	=
52	Matejko, Joh., Der Alchymist	3370	=
53	Neder, M., Der rabiate Schuster	325	=
54	Neugebauer, Jos., Stillleben	430	=
55	Pausinger, Fr. von, Jagdstück	300	=
56	Pettenkofen, Aug., Großer ungarischer Markt	8500	=
57	— Ungarischer Markt	2980	=
58	— Ungarischer Bauernhof	2760	=
59	— Kleiner ungarischer Markt	2510	=
60	Ranftl, M, Lesende Bäuerin	520	=
61	Richter, W., Scene aus dem italienischen Feldzug 1859	150	=
62	Raqueplan, C., Normännische Bäuerin	615	=
63	Rotta, Ant., Spazierfahrt	3000	=
64	— Niente da fare	6100	=
65	— In der Osteria	3900	=
66	Ruß, Rob., Kirche in Eisenerz	1000	=
67	Schmittson, T., Ochsenheerde	3900	=
68	Seitz, A., Der Schützenkönig	2700	=
69	Straßgschwandtner, T., der Steinwagen	600	=
71	Troyon, C., Gekoppelte Jagdhunde	5600	=
72	— Zwei Kühe	3600	=
73	— Kuh und Schafe	3900	=
74	— Vier weidende Schafe	1070	=
75	Tschaggeny, E., Schafe	1000	=
76	Vautier, Benj., Sonntag Nachmittag	6100	=
77	— Die Trauerbotschaft	3510	=
78	Verboeckhoven, E., Schafe	1950	=
79	— Heerde	1510	=
80	Verlat, Ch., Fuchs mit Beute	630	=
81	Waldmüller, Fr., Der Guckkastenmann	2660	=
82	— Nach der Schule	3100	=
83	— Der Taufschmaus	2000	=
84	— Christtag Morgen	1800	=
85	— Kranzeljungfer	1250	=
86	— Stillleben }	900	=
87	— Stillleben }		
88	— Brunnen in Taormina	510	=
89	— Das Gewitter	600	=
90	Willems, F., Die Reconvalescentin	5000	=
91	Wouters, C., Das schmollende Ehepaar	500	=
92	Ziem, F, Constantinopel	2600	=

Wy. **Münchener Kunstauktion.** Am 9. Dezember d. J. und an den folgenden Tagen kommt die Kupferstich-Sammlung des Herrn **Georg Arnold** in Nürnberg in der Montmorillon'schen Auktions-Anstalt in München zur Versteigerung. Herr G. Arnold hat vierzig Jahre lang, zum Theil unter Beirath des bekannten Kunstkenners **J. A. Börner**, daran eifrig gesammelt; ein großer Theil des ehemals Hertel'schen Kabinets ist in seinen Besitz gekommen. Ein Augenleiden, welches ihn leider hindert, seine Sammlung zu genießen, hat ihn zum Verkauf derselben veranlaßt. Er hofft dadurch manchem andern Sammler eine Freude zu bereiten. Neben vielen vortrefflichen Blättern von Dürer, Rembrandt u. A. sind besonders die Werke von Reindel, W. Hogarth, Francesco Londonio in seltener Vollständigkeit vorhanden. An die Sammlung der Kupferstiche und Radirungen schließt sich eine große Sammlung künstlerisch durchgeführter Lithographien, 514 Handzeichnungen und Aquarelle und eine Anzahl Handbücher, wie sie jeder Sammler für seine Zwecke nöthig hat.

Einladung zum Abonnement
pro November und December 1878.

Schlesische Presse

grosse politische und Handels-Zeitung

täglich 3 Ausgaben

Verlag von S. Schottlaender.

Preis pro November und December bei allen Postanstalten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns

nur 3 Mark 84 Pf.

Die „Schlesische Presse" enthält in der

Morgen-Ausgabe:

Tägliche Leitartikel, Original-Correspondenzen von hervorragenden Publizisten, Original-Depeschen und Berichte von allen bedeutenden Orten des In- und Auslandes, Provinzial- und Local-Nachrichten; ferner interessantes und reichhaltiges Feuilleton, Besprechungen aller wichtigen Erscheinungen in Theater, Kunst und Literatur. Romane und Novellen der beliebtesten und bedeutendsten Schriftsteller der Jetztzeit.

Mittag-Ausgabe:

Politische, populär geschriebene Übersicht, kritische Erörterung der neuesten Ereignisse, vollständige Kammerberichte aus dem Abgeordneten- und Herrenhause, sowie aus dem Reichstage. Provinzielles, Correspondenzen aus allen Gebieten des öffentlichen Lebens, neueste Handels-Nachrichten, Notizen über die Produkten-Börsen, politische und commerzielle Original-Telegramme.

Abend-Ausgabe:

Ausführlichen Cours-Bericht und telegraphische Nachrichten von allen bedeutenden Börsen-Plätzen vom gleichen Tage, Mittheilungen über alle Zweige im Gebiete des Handels und der Industrie; Leitartikel aus den Federn namhafter National-Oekonomen über die wichtigsten Handels- und Wirthschaftsfragen. Zuverlässige Notizen über den Stand aller Actien-Gesellschaften und Vereine.

Der neueste Roman:

Forstmeister

von

Berthold Auerbach

beginnt im November im Feuilleton der „Schlesischen Presse", ausser diesem hochbedeutenden Romane bringt das Feuilleton Novellen, Skizzen etc. unserer berühmtesten Schriftsteller zum Abdruck.

Abonnements auf die „Schlesische Presse"

nehmen täglich alle Post-Anstalten des Deutschen Reiches und in Oesterreich-Ungarn zum Preise von nur 3 Mark 84 Pf. an und werden für diesen geringen Betrag die drei Tages-Ausgaben für November/December 1878 promptest geliefert.

Verlag von Hermann Costenoble in Jena.

Geschichte der bildenden Kunst.

Ein Handbuch für Gebildete aller Stände,

zum Selbststudium sowie zum Gebrauche für

Gelehrten-, Kunst und Gewerbeschulen.

Von **Theodor Seemann.**

Ein starker Band. Lex.-8. Mit circa 170 in den Text gedruckten Holzschnitten. In eleg. illustr. Umschlag broch. 8 Mark, in eleg. Hlbfrzbd. 10 Mark.

Die allgemeinen Bestrebungen, die deutschen Kunstgewerbe zu heben, um diese auf die gleiche Stufe anderer civilisirter Länder zu bringen, haben das bevorstehende Werk hervorgerufen. Dasselbe verfolgt den Zweck, das überreiche Material der Kunstgeschichte in einer **leicht faßlichen** Form dem **gesammten gebildeten Publikum**, sowie auch den höheren Gelehrten-, Kunst- und Gewerbeschulen zugänglich zu machen. Das Werk enthält außerdem bei dem **sehr mäßigen** Preise eine so **reiche Auswahl** von guten Illustrationen, wie sie **kein zweites bei gleichem Umfange und Preise** aufweist.

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Abriss der Geschichte der Baustyle. Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium. Unter Zugrundelegung seines grösseren Werkes bearbeitet von *Wilh. Lübke.* Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschnitten. 24 Bogen gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf; geb. 8 M. 75 Pf.

Bei grösseren Parthiebestellungen für Bau- und Gewerbeschulen erfolgt eine wesentliche Preisreduktion.

Verkauf zurückgesetzter Kunstgegenstände

zu bedeutend ermässigten Preisen.

Kupferstiche — Autographien — Farbendruckbilder — Prachtwerke — Oelgemälde.

Verzeichnisse werden gratis versandt.

Ernst Arnold,
Königl. Hofkunsthandlung in Dresden.

In den Verlag von **Wilhelm Engelmann** in Leipzig sind übergegangen nachstehende Werke des Kunstschriftstellers

Dr. Theodor Gaedertz:

Adrian van Ostade. Sein Leben und seine Kunst. VI u. 207 S. Gr. 8. Pr. M. 3.

Hans Holbein d. Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer. Mit d. Abbildungen d. Darmstädter u. Dresdener Madonna. 30 S. Gr. Imp. 8. Pr. M. 1,50.

und in demselben Verlage erschienen

Rubens und die Rubensfeier in Antwerpen. 41. S. Lex. 8. Pr. M. 1,50.

Verlag von **S. Hirzel** in Leipzig.

Tizian's Leben und Werke

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Ausgabe

von

Max Jordan.

Mit dem Bildniss Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände. gr. 8.

Preis geh. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

Geschichte der ITALIENISCHEN MALEREI

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Original-Ausgabe

besorgt von

Max Jordan.

Vollständig in sechs Bänden.

Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.

gr. 8. Preis geh. 80 M.; eleg. geb. 90 M.

Geschichte der Altniederländischen Malerei

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Original-Ausgabe

bearbeitet von

Anton Springer.

Mit 7 photolithogr. Tafeln.

gr. 8. Preis: 15 M., eleg. geb. 17 M.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben ist erschienen:

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

ILLUSTRIRTER WEIHNACHTS-KATALOG.

Jahresbericht

über die wichtigeren Erscheinungen des deutschen Buchhandels, mit Ausschluss der Fachwissenschaft, von Michaelis 1877 bis Michaelis 1878,

bearbeitet von

Prof. Dr. **E. Dohmke**, Dr. **A. Oppel**, Dr. **O. Seemann** u. A.

VIII. Jahrgang.

11 Bogen. gr. Lex.-8. br. 75 Pf.

(Franco gegen Einsendung von 90 Pf. in Marken.)

Ein Kunstwerk Ersten Ranges: Billig!

Von dem 1876 abgeschlossenen herrlichen Prachtwerke:

Ausgewählte Kunstwerke

aus dem

Schatze der Reichen Kapelle

der Königl. Residenz zu München

herausgeg. von **Zettler, Enzler** u. Prof. **Stockbauer.** 10 Lief. à 4 Chromolithographien (also 40) und Text in einer, der Pracht der abgebildeten Gegenstände, welche die kostbarsten und schönsten Erzeugnisse deutscher Kunst sein dürften, angemessenen königlichen Ausstattung — biete ich ein neues tadelloses Exemplar statt des Ladenpreises von 600 Mark n.n. zu **nur 400 Mark!**

Ludwig Rosenthals Antiquariat, München.

Der Nachlaß

des Kupferstechers C. A. Schwerdgeburth befindet sich in Besitz der Frau Professor Schwerdgeburth in Weimar. An bedeutenderen Stichen sind einzeln per Post von derselben zu beziehen: die Porträts von Goethe (1832), Karl August und Goethe, Schiller, Karl Friedrich von Sachsen, ferner das Pentazonium Vimariense, der Luther-Cyclus (7 Bl.) und Luther auf dem Reichstage zu Worms.

In **Ernst Arnold's Kunstverlag** (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich

der

Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto

von

Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissem Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chines. Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878" heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesammtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und **sich dadurch die verdiente** Anerkennung **aller Kenner und Kunstfreunde** erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle gipfeln in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst."

Festgeschenk!

Vorlagen für

Holzmalerei.

Heft 1 — 5 von **E. Zschirmer.**

Preis pro Heft 6 Mark.

In prachtvollem Farbendruck, sowie Anleitung zur Holzmalerei von **Dr. F. Lahnek.** Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Glaser & Garte.

Kunstverlag in Leipzig.

Hierzu 4 Beilagen von den Verlagshandlungen Max Cohen & Sohn in Bonn, J. Engelhorn in Stuttgart, Wilh. Engelmann in Leipzig und Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

5. December



Nr. 8.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Vom Christmarkt. I. — Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. Von C. Vosmaer. — Die Casseler Galerie in Lichtdrucken. — W. Boshart †. — München, Kunstausstellung. — Inserate.



I.

Werfen wir einen allgemeinen Ueberblick über den Büchermarkt dieses Jahres, soweit er für diesen Bericht in Betracht kommt, so können wir uns der erfreulichen Thatsache nicht verschließen, daß in Bezug auf die äußere Ausstattung der Bücher und Mappen sich ein stetiger Fortschritt auf dem Wege des guten Geschmacks kundgiebt. Die Ornamentik des Einbandes, das sieht man deutlich, geht mehr und mehr in die Hände stilistisch geschulter Zeichner über, und als ein Zeichen der Zeit kann in dieser Hinsicht die Veröffentlichung von ornamentalen Entwürfen begrüßt werden, wie sie von Gustav Fritzsche, einem der strebsamsten Buchbindermeister in Leipzig, ausgegangen ist*). Zwar ist noch nicht Alles mustergültig, was uns an solchen Entwürfen und ausgeführten Decken vor Augen tritt, zwar merkt man den Dingen hin und wieder zu deutlich das eklektische Verfahren an, das die Motive hernimmt, wo sie sich gerade finden, und das Erborgte ohne viel Umstände zu einem halbwegs Neuen zusammengürtet, immerhin aber ist die Bahn eröffnet, um den deutschen Buchhandel auch auf einem Gebiete konkurrenzfähig zu machen, auf welchem die Pariser seit den Zeiten Grolier's unbedingt den Vorrang einnahmen.

Nicht weniger erfreulich ist die Wahrnehmung, daß auch die typographische Ornamentik einen künstlerischen Charakter anstrebt. Unsere gelehrte Welt wird sich zwar noch lange sträuben gegen die Zulassung von allerlei Zierrat in ernsthaften Schriftwerken, aus Besorgniß, die Gravität der Wissenschaft möchte dabei zu Schaden kommen, — wir sind eben durch die lange Hungerperiode der deutschen Kunst zu sehr an die kahlen Wände der Auditorien und Schulzimmer und an die Schmucklosigkeit des gedruckten Wortes gewöhnt — aber über kurz oder lang werden auch hier sich die Ansichten wandeln und die fröhlichen Kinder der Phantasie ihr bescheidenes Plätzchen am Ein- und Ausgang der Kapitel, auf Titel und Umschlag zu erobern wissen.

Irren wir nicht, so kündigt sich diese Wandlung unter Anderem auch in dem lebhaften Interesse an, welches der von Robert König unternommene Versuch gefunden hat, mit einem Handbuch der deutschen Literaturgeschichte*) zugleich einen Ueberblick über die Geschichte des Buches als Erzeugnisses der Schreibkunst und der Presse zu geben. Das Werk ist zwar

*) Moderne Bucheinbände. Herausgegeben von Gust. Fritzsche. 1. u. 2. Heft. Leipzig, G. Fritzsche.

*) Deutsche Literaturgeschichte mit Farbendrucken und erläuternden Abbildungen. Leipzig, Velhagen & Klasing.

selbst kein schönes Buch, und es macht wegen der vielen zusammengekniffnen Proben aus älteren Hand- und Druckschriften in den verschiedensten Formaten einen unbehaglichen Eindruck, dem nur zu steuern gewesen wäre, wenn die Verleger sich entschlossen hätten, die Blätter größeren Formates zu einem Atlas zu vereinigen; es leidet auch, da es zwei Fliegen mit einer Klappe zu treffen sucht, an einem gewissen Dualismus, bei welchem weder die Geschichte der Literatur noch die Geschichte der Kunst in ihrer Beziehung zu der Bücherausstattung zu ihrem vollen Rechte kommen konnte. Trotz alledem hat der Gedanke, von dem der Verfasser ausgegangen, eine gewisse Berechtigung, und der Fleiß, den er auf Herbeischaffung des Anschauungsmaterials verwendet, ebenso wie die Sorgfalt, mit welcher die Facsimilereproduktion der Originale in Holzschnitt und Lichtdruck durchgeführt worden ist, verdient und erklärt die Anerkennung, die das Unternehmen in so reichem Maße gefunden.



Garten auf dem Wege nach Heliopolis.
Aus Ebers, Aegypten. Verlag von Ed. Hallberger.

Bezeichnend für das erwachende künstlerische Anstandsgefühl sind die immer mehr zu Tage tretenden Bestrebungen, das Buch in seiner ganzen äußern Erscheinung zu individualisiren. Die ersten Stadien der kunstgewerblichen Reformation auf dem Felde der Typographie, die sich mit der Wiedereinführung von Kopfleisten, Schlußstücken, Initialen alter Meister ankündigte, und, unklar über ihre Ziele, sich in der Wahl der Mittel nicht selten vergriff, sind glücklich überwunden. Die ästhetische Erkenntniß, daß das Buch, wie es von einem einheitlichen Gedanken zusammengehalten wird, so auch in Form und Zierrat ein geschlossenes Wesen darstellen muß, also keine Musterkarte von allerhand Stilproben zum Besten geben darf, ist so weit erstarkt, daß eigentliche Prachtwerke, die mit der Prätention vornehmer Originalität auftreten, eine ebenso große Scheu vor dem Erborgten zeigen, wie sie fashionable Häuser vor Leihbibliotheksbänden oder vor der Allerweltswaare der Möbelmagazine hegen oder doch hegen sollten.

Die Erzeugnisse der illustrirten Presse, die mit ihrem stattlichen Formate und ihrem festlichen Gewande vorzugsweise das Salonbedürfniß in's Auge fassen und mehr zum Aufliegen auf offener Tafel als zum Einsperren in die Fächer des Bibliothekschrankes bestimmt sind, werden mehr und mehr eine Specialität des Stuttgarter Verlagshandels. In erster Reihe haben wir hier des von Georg Ebers, dem bekannten Aegyptologen und Romanschriftsteller, herausgegebenen Werkes „Aegypten in Wort und Bild", Stuttgart, Ed. Hallberger, zu gedenken. Das illustrirte ethnographische Prachtwerk, welches in seiner reichen Ausstattung mit großen und kleinen Illustrationen, seinen Dimensionen nach zwischen Quart und Folio schwankend, vor wenigen Jahren zum ersten Male in Stuttgart auftrat und, vom Glück begünstigt, zur Nacheiferung aufforderte, hat in diesem neuesten Unternehmen der Verlagshandlung von „Ueber Land und Meer" die Stufe höchster Vollendung erreicht. Wohl niemals ist eine solche Fülle von künstlerischen Kräften zur

Herstellung eines Holzschnittwerkes aufgewandt worden, wie hier. Wenn wir Alma Tadema, Gustav Richter, Ferd. Keller, Hans Makart, Carl Werner nennen, so ist die Reihe trefflicher Meister, die sich in die Aufgabe getheilt, zwar lange nicht erschöpft, aber der Werth der künstlerischen Ausstattung in genügend helles Licht gestellt. Wie der Verfasser, so sind auch nicht wenige seiner den Pinsel führenden Mitarbeiter heimisch auf dem Boden des wunderbaren Landes, das, wie es scheinen will, seine Rolle in der Weltgeschichte noch immer nicht ausgespielt hat. Der Verfasser, in seinen Schilderungen von der Gestalt der Dinge und Zustände, wie sie sich gegenwärtig dem Auge darbieten, ausgehend, schlägt, von der Nadel der Kleopatra beginnend, den Weg nilaufwärts ein, und leitet den Leser an dem Faden der Geschichte zurück in die Urzeiten menschlicher Cultur, wo die gewaltigsten Herrscher die unverwüstlichen steinernen Denkzeichen ihrer Macht an den Ufern des heiligen Stromes aufgerichtet. Das ganze Werk ist auf 36 Lieferungen berechnet, von denen bis jetzt 14 vorliegen. Bei seiner Vollendung werden wir Veranlassung haben, noch einmal auf dasselbe zurückzukommen. — Dem Charakter nach reiht sich diesem Werke der zweite Theil des von der Kröner'schen Verlagshandlung ausgegangenen Unternehmens unter dem Titel „Unser Vaterland" an. Der erste Theil erschien vor fünf Jahren unter dem Titel: „Aus deutschen Bergen, ein Gedenkbuch vom bayrischen Gebirge und Salzkammergut von Hermann Schmid und Karl Stieler" und bildete, wenn wir nicht irren, das Prototyp des landschaftlichen Prachtwerkes, wie es jetzt üblich geworden. Die zur höchsten Vollendung gesteigerte Technik des Holzschnitts, die sich hier in den von Ad. Closs mit kühner Virtuosität ganz im malerischen Sinne behandelten Illustrationen kundgab, bewährt sich auch in dem neu hinzugekommenen Bande: „Wanderungen durch Tirol und Vorarlberg, geschildert von L. v. Hörmann, Herm. Schmid, Ludwig Steub u. s. w., illustrirt von Franz Defregger, Alois Gabl, Adolf Obermüllner u. s. w." Das Stück deutscher Erde, welches hier in Frage kommt, bietet der dankbaren künstlerischen Motive ohne Zweifel noch wesentlich mehr als das Salzkammergut. Der überaus malerische Charakter der alten Städte Tirols, die Mannigfaltigkeit ihrer architektonischen Physiognomie, ihrer Straßenprospekte und landschaftlichen Umgebung, die noch scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeiten der Volkssitte und Lebensgewohnheiten in den verschiedenen Alpenthälern diesseits und jenseits des Brenners sind Umstände, die sich der Illustration besonders günstig erweisen. Daß namentlich die Trachten- und Sittenbilder in die rechte Hand kamen, hat die Verlagshandlung durch Herbeiziehung der besten auf tirolischem Boden hei-



Geistliche Ermahnung.
Aus Tirol und Vorarlberg. Verlag von Gebr. Kröner.

mischen Künstler unserer Zeit vorgesehen. Außer den oben genannten ist unter Anderen auch Mathias Schmid an der Illustration des Werkes betheiligt gewesen. Der Löwenantheil freilich ist der überaus fruchtbaren und geschickten Hand Richard Püttner's zugefallen, die, leicht skizzirend, aber stets den malerischen Eindruck festhaltend, fast Alles zu Papier gebracht hat, was an kleineren architektonisch-landschaftlichen Bildern in den Text eingestreut ist. Wir können uns nicht versagen, unter den größeren Vollbildern einige Meisterleistungen, bei denen die Kunst des Holzschneiders mit der des Zeichners um den Preis des Verdienstes gewetteifert hat, so „Das Innere der Hofkirche zu Innsbruck" von G. Bauernfried, „Der große Steubenfall" von G. Engelhardt, „Der Haider See" von Richard Püttner, namhaft zu machen, ohne damit die Zahl der nennenswerthen Darstellungen zu erschöpfen. Druck und Papier sind wie bei Ebers' „Aegypten" von der vorzüglichsten Art, der Einband von durchaus solider Eleganz. — Wie sich das Gute oder vielmehr das Beste immer am besten bezahlt macht, sobald es nur seinem Wesen nach bei dem großen Publikum auf Interesse und Verständniß zu rechnen hat, zeigt der Erfolg und die fortdauernde Beliebtheit fast aller Werke dieser Gattung. So ist denn auch die Engelhorn'sche Verlagshandlung in der glücklichen Lage, die zweite Auflage von „Italien, eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna, in Schilderungen von K. Stieler, Ed. Paulus, W. Kaden" ankündigen zu können. Die neue Auflage dieses Werkes, welches unseren Lesern schon zur Genüge bekannt sein dürfte, wird in 36 Lieferungen ausgegeben, von denen bis jetzt die beiden ersten vorliegen. — Der äußern Erscheinung und auch dem Inhalte nach einer verwandten, wenn auch mehr nach der historischen Seite gewandten Richtung folgend, gehört in den Kreis dieser Publikationen, ferner die von der Verlagshandlung von W. Spemann nun zu Ende geführte deutsche Kulturgeschichte oder, wenn das zu streng wissenschaftlich klingt, die Schilderungen aus der Kulturgeschichte Deutschlands, die unter dem etwas emphatischen Titel „Germania, zwei Jahrtausende deutschen Lebens" von Johannes Scherr verfaßt und von einer großen Anzahl tüchtiger Künstler wie Aug. von Heyden, C. Klimsch, Lindenschmitt, A. Baur, Thumann u. s. w. mit Bildern geschmückt sind. Der Begriff der Kulturgeschichte ist bei diesem Unternehmen in seiner weitesten Bedeutung gefaßt, ein Umstand, der in die Illustration eine gewisse Buntscheckigkeit, um nicht zu sagen Planlosigkeit gebracht hat. Die Dame Kulturgeschichte hat ein ebenso faltiges Gewand, wie der Herr Fiskus, und einen ebenso umfänglichen Mantelsack, in welchem sich all und jedes herrenlose Gut unterbringen läßt. Kein Wunder daher, daß die Absicht, anschaulich zu sein, dem Scherr-Spemann'schen Unternehmen mitunter wunderliche Phantasiebilder zugeführt hat. Namentlich sind die Versuche, von dem Volks- und Familienleben in den Dämmerzeiten unserer Geschichte eine Vorstellung zu geben, durchweg nicht besonders glücklich. Sehr viel Schönes, ja Vorzügliches bietet das Werk dagegen, wo es sich um die Darstellung beglaubigter, thatsächlich noch vorhandener Denkmäler des Kulturlebens früherer Jahrhunderte handelt. — Dieselbe Verlagshandlung versandte jüngst auch das



Stadtplatz zu Innsbruck. Aus Tirol und Vorarlberg. Verlag von Gebr. Kröner.

erste Heft eines Seitenstücks zur „Germania“ unter dem Titel: „Hellas und Rom, eine Kulturgeschichte des klassischen Alterthums,“ von Jakob v. Falke“. Der Titel verspricht viel, sehr viel. Die Illustration scheint, nach dem uns vorliegenden Probebogen zu urtheilen, einen festeren Rahmen, als bei dem vorerwähnten Werke zu haben und ist in die Hände hervorragender Künstler gelegt, von denen Alma Tadema, Preller (der noch kurz vor seinem Hinscheiden einige Zeichnungen geliefert hat), Knille, Feuerbach, Joseph Hofmann namhaft gemacht werden. Der landschaftlichen Scenerie ist ein größerer Spielraum zugedacht, in den Vollbildern scheint es hauptsächlich auf eine Rekonstruktion der hervorragendsten Baudenkmäler und der Physiognomie des öffentlichen und privaten Lebens der Griechen und Römer abgesehen zu sein, eine Absicht, die der verdienstvolle Autor gewiß mit mehr Geschick durchführen wird, als es gemeiniglich bei den Büchern für die reifere Jugend, die der Spamer'sche Verlag alljährlich zu Tage fördert, der Fall zu sein pflegt. Einstweilen muß die weitere Entwickelung des seinem Gedanken nach sehr schätzbaren Unternehmens abgewartet werden.

Damit wäre die Reihe der großen illustrirten Werke dieser Kategorie, die die besondere Beachtung unserer Leser verdienen, erschöpft. Zu erwähnen sind nur noch einige ihrem Inhalte nach verwandte Bücher bescheideneren Umfangs. Die Verlagshandlung von Orell Fueßli & Co. in Zürich bringt unter dem Gesammttitel „Illustrirte Wanderbilder“ eine Reihe von Heften, die mit dem praktischen Zweck des Reiseführers die Absicht verbinden, die Erinnerung an die interessantesten landschaftlichen Scenerien der schweizerischen Alpenwelt, an den Typus ihrer Bewohner, an die charakteristischsten Architektur-Denkmäler ihrer Städte im Bilde festzuhalten. Die Hefte sind von einer erstaunlichen Billigkeit des Preises, und wenn auch die Ausstattung eine gewisse Sparsamkeit in Druck und Papier verräth, so sind doch die Holzschnitte zum größten Theil gut ausgeführt. Von der Unart, dem Xylographen zuzumuthen, daß er eine Photographie nach der Natur in das Idiom seiner Technik aus freier Hand übersetze, hat sich die Verlagshandlung nicht ganz frei gehalten. Daß noch immer Zumuthungen dieser Art an die xylographische Technik gestellt werden, selbst von Verlegern, die zur Kunst in einem etwas vertrauteren Verhältniß stehen, kann nicht scharf genug gerügt werden. So sieht man es selbst einigen Illustrationen in der ersten Lieferung des von der Grote'schen Verlagshandlung geplanten großartigen Unternehmens einer „Weltgeschichte in Einzeldarstellungen, herausgegeben von W. Oncken“ an, daß das Zwischenstadium der Zeichnung übergangen ist. Die erste Lieferung dieses Werkes, welches nur bedingungsweise mit der illustrirten Literatur im

Augsburger Garten.
Aus Scherr, Germania. Verlag von W. Spemann.

Zusammenhange steht, enthält den Anfang der Geschichte Aegyptens von J. Dümichen und den Anfang der Geschichte Persiens von F. Justi. Illustrationen im Text von kleinerem Umfang und einzelne größere, theils in Holzschnitt theils in Farbendruck ausgeführte Ansichten von Kultur- und Kunstdenkmälern der betreffenden Länder geben diesem auch sonst mit typographischer Eleganz ausgestatteten Unternehmen seinen besonderen Werth, ganz abgesehen von der wissenschaftlichen Bedeutung der monographischen Darstellung, auf die hier einzugehen nicht der Ort ist. — Einen wissenschaftlichen Grundzug, wenn auch verhüllt in einem bequemen Unterhaltungstone besitzt auch die „Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossa's Grab von dem bekannten Orientreisenden Sepp, Verlag von Seemann, ein mit zahlreichen Illustrationen ausgestatteter Band, die Frucht der Expedition, welche der Verfasser im Auftrage des Reichskanzlers im Jahre 1874 unternommen. Fällt die Ausbeute, die das Buch für die Kunstgeschichte gewährt, auch nicht allzu schwer in's Gewicht, so enthält es doch manche interessante Bemerkungen und Conjecturen, die nicht lediglich der flüchtigen Unterhaltung dienen. S.



Schiller in Karlsbad 1791. Nach einer Zeichnung von J. Chr. Reinhart. Aus R. Koenig, Deutsche Literaturgeschichte. Verlag von Velhagen u. Klasing.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. Verzameling van meerendeels onuitgegeven Berichten en Mededeelingen betreffende Nederlandsche Schilders, Plaatsnijders, Beeldhouwers, Bouwmeesters enz. Bijeengebracht door Fr. D. O. Obreen, Adj. Bibliothecaris-Archivaris van Rotterdam. 1e Deel. Rotterdam, van Hengel & Eeltjes (J. van Baalen & Zonen). 1877—1878. 4.

Von der niederländischen Kunstgeschichte ist der ikonographische Theil bisher am häufigsten und besten bearbeitet. Es fehlt aber immer noch an sicheren Daten und Thatsachen, auf welche die Biographien der Künstler zu gründen sind. Obwohl seit mehr als zwanzig Jahren in verschiedenen Zeitschriften — z. B. im „Spectator" im „Navorscher", in der „Oude tijd", in der „Kunstkroniek" u. a. — hunderte von Notizen veröffentlicht wurden, befindet sich der Kunstforscher doch noch häufig in großer Verlegenheit. Die Archive sollten systematisch ausgebeutet werden, um das erforderliche Material zu liefern! Den Anfang damit hat der verstorbene Dr. van der Willigen gemacht, in seinem bekannten Buche über die Haarlemer Malerschule, das er aus den dortigen Archiven zusammenstellte. Herr H. Havart, der seit langer Zeit in Holland lebende französische Schriftsteller, hat in den Archiven von Delft hunderte von interessanten Sachen gefunden, und das die Töpferarbeiten betreffende Material in seinem prächtigen Buche über die „Fayences de Delft" vereinigt. Außerdem aber hat er noch vieles gefunden, über Fabritius, van der Meer, Palamedes Mierevelt, und wird hoffentlich die bisher nur vereinzelt erschienenen Resultate einmal gesammelt herausgeben.

Unter solchen Umständen kommt uns das oben bezeichnete Unternehmen des Herrn F. D. Obreen sehr erwünscht. In dem ersten Bande dieses „Archief", der nun vollendet vorliegt, bietet uns Obreen erstens das wieder aufgefundene Meisterbuch der Gilde zu Delft, eine bedeutende Urkunde, welche von 1613—1714 reicht. Da finden wir viele Meister erwähnt, von deren Aufenthalt in Delft wir bisher nichts wußten. Dieses Meisterbuch und die beiden Register geben uns ferner manche Aufschlüsse über die socialen Verhältnisse der Maler. Aus den Geldposten, die sie für den Eintritt in die Gilde zahlen mußten (für einen Einwohner 6 fl. für einen Fremden 12 fl., für einen Meisterssohn 3 fl.), ersehen wir, ob Einer in Delft geboren oder dort fremd war. Ferner lernen wir die Zusammenstellung der Behörden der Gilde kennen; kurz, es ist eine unschätzbare Urkunde für die Geschichte der Delfter

Kunst, und Delft war bekanntlich im 16. und 17. Jahrhundert ein von Künstlern sehr besuchter Ort. Das „Archief" bietet ferner manches Material über die Delfter Töpfer unter Beifügung von 24 Zeichen dortiger Fabriken; ferner über die Delfter Tapetenfabriken und Glasmalerei-Anstalten. Dann enthält es den Kontrakt mit Cäsar van Everdingen in Betreff der Bemalung der Orgelflügel zu Alkmaar; ferner Urkunden über die Utrechter Töpfer; dann den Urtheilsspruch des holländischen Gerichtshofes vom Jahre 1662 über Rembrandt, den ich in meinem Buche über den Meister theilweise mitgetheilt habe. Ein weiteres sehr interessantes Stück ist das Register der Künstler von Dordrecht aus dem Gildenbuche von 1580—1649. Wir begegnen darin mehrmals dem Namen Cuijp. Erstens kommt vor: Gerrit Gerritszoon Cuijp, 1631 als Glaser in die Gilde aufgenommen, vielleicht ein Bruder des Jakob Gerritszoon Cuijp, des Vaters des großen A. Cuijp; zweitens der junge Maler Benjamin Gerritszoon Cuijp, an demselben Tage aufgenommen; er war „eines Malers Sohn", also nicht der Sohn des obenerwähnten „Glasers"; drittens Jakob Abramszoon Cuijp, Maler. Albert Cuijp kommt nicht vor; er war also nicht Mitglied der Dordrechter Gilde. — Von der Lukasgilde zu Haarlem werden die Satzungen v. J. 1631 mitgetheilt, welche viel Interessantes über die dortigen Verhältnisse enthalten. Den Schluß bilden Abbildungen der Wappenschilde von 18 zur Lukasgilde gehörigen Korporationen, wahrscheinlich von Salomon de Bray gezeichnet und im Archiv zu Haarlem aufbewahrt.

Ich habe im Obigen nur einige Beispiele hervorgehoben. Es versteht sich von selbst, daß man in dem „Archief" Hunderten von Einzelheiten begegnet, durch welche Namen, Jahrzahlen, Preise von Kunstwerken, die Lebensverhältnisse der Künstler u. A. festgestellt oder beleuchtet werden. Wir können dem Unternehmen Obreen's nur von Herzen guten Fortgang auf der eingeschlagenen Bahn wünschen. **C. Vosmaer.**

Kunsthandel.

Die Casseler Galerie in Lichtdrucken. Die sich seit ihrer Uebersiedelung in das für sie neu errichtete stattliche Gebäude dem Auge in viel günstigerer Weise als ehedem präsentirende, jetzt erst ihrem Werthe nach vollständig zu würdigende Casseler Gemäldegalerie ist dem größeren Publikum hauptsächlich durch zwei Publikationen näher bekannt und zu einem Gegenstande lebhafteren Interesses geworden. Die erste war eine Sammlung von Zeichnungen nach 42 Gemälden der Galerie, die von verschiedenen Händen ausgeführt, in Photographien von der Verlagshandlung von Th. Kay herausgegeben wurden. Die zweite war die den Lesern dieser Blätter wohlbekannte Sammlung Unger'scher Radirungen in 40 Blättern, die gleich bei ihrem Erscheinen den ungetheilten Beifall aller Kunstfreunde fanden und in ihren ersten Abdrücken längst zu den gesuchtesten Seltenheiten des Kunsthandels gehören. Gegenwärtig ist nun eine dritte Publikation den beiden älteren an die Seite getreten, welche vorzugsweise den Kenner interessiren wird. Es ist dies eine im Ganzen 137 Nummern umfassende Sammlung von Lichtdrucken, denen photographische Aufnahmen nach den Originalen zu Grunde liegen und die auch wie photographische Kopien behandelt, nämlich auf Kartons gezogen und gefirnißt sind. Nach den uns vorliegenden Proben ist in dieser Originalausgabe, die wir der Verlagshandlung von Th. Kay verdanken, geleistet, was gegenüber der Beschaffenheit der Bilder zu leisten möglich war. Selbst von den Rembrandt'schen Gemälden, die dem Photographen wohl die meisten Schwierigkeiten boten, sind die meisten klar genug, um eine Vorstellung von den wesentlichsten Elementen des Originals zu geben, soweit eben nicht die Farbe in Frage kommt. Jedes Blatt der Publikation wird auch einzeln abgegeben.

Nekrolog.

R. **W. Boshart** †. Am 31. August schied in seinem Landhause am Chiemsee der Landschaftsmaler **Wilhelm Boshart** nach langem, schwerem Leiden aus dem Leben. Er war im Jahre 1815 zu München geboren und widmete sich zu Anfang der dreißiger Jahre der landschaftlichen Kunst, in welcher er sich später hauptsächlich nach Eduard Schleich bildete. Gleich diesem kultivirte Boshart die Stimmungslandschaft. Bei seinem unermüdlichen Fleiße schuf er eine ansehnliche Zahl von Werken, welche er — im Gegensatze zu seinem Meister — mit größter Sorgfalt durchzubilden pflegte. Uebrigens arbeitete sich der wackere Künstler erst in den letzten Jahren zu einer größeren Freiheit der Anschauung und Gestaltung hindurch, so daß seine aus dieser Zeit stammenden Bilder weit höher zu stellen sind als die früheren.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **München.** Es sind zunächst kirchliche Werke, die ich heute zu verzeichnen habe. Ich meine erstens die sogenannten Stationsbilder Friedr. **Hohfelder's** für die hiesige Stadtpfarrkirche zu St. Anna. Der Künstler gehört noch der Schule an, der Cornelius und Heinrich Heß vorstanden, und strebt in Folge dessen danach, den großen Inhalt seines Gegenstandes in stilvollen, wohl abgewogenen Kompositionen auszuprägen. Im Ausdrucke seiner Gestalten begegnen wir einer Innigkeit, die in unserer Zeit doppelt wohlthuend berührt, und nicht minder findet das Auge in der harmonischen Durchbildung von Form und Farbe seine Befriedigung. Zu typischen Ueberlieferungen gesellen sich der Natur abgelauschte individuelle Züge. Der sein Kreuz auf sich nehmende Christus ist von ergreifendem Seelenadel, die um ihren todten Sohn unter dem Kreuze trauernde Mutter von rührender Schönheit. — Auch Gabriel **Max** hat letzthin einen religiösen Stoff behandelt: er schuf eine Maria, oder eigentlich eine junge Mutter mit dem Kinde. Es ist das Reinmenschliche, was uns hier mit unwiderstehlicher Kraft anzieht und fesselt, und das um so mehr, als es diesmal dem Künstler gelang, sein Werk von jener krankhaften Melancholie frei zu halten, die jeder gesunden Natur widerstrebt und in Folge dessen Vielen die Mehrzahl seiner Arbeiten verleidet. Diesmal strahlt die Schönheit vom letzten Nebeldunst befreit in ihrer ganzen bezaubernden Fülle, kommt das Individuelle überwältigend zum Durchbruch. Von unsäglicher Lieblichkeit ist das Kind im Schooße der Mutter, die Zeichnung von seltener Korrektheit und die Farbe von höchster Klarheit. — Auch über Fritz **Keller's** „Grablegung Christi", eine ebenso großartige wie selbständige und geistvolle Conception, ist eine wahrhaft religiöse Weihe ausgegossen. Sie erscheint nicht etwa als die Kopie nach einem älteren Meister, sondern erweist sich als eine durchaus freie Gestaltung des gegebenen geschichtlichen Vorganges nach seiner individuellen Phantasie und Empfindung. — Im Gegensatze zu den vorgenannten Meistern hat Jos. **Weiser** in seiner „Streitenden Kirche" eine beißende Satire geliefert; die figurenreiche Komposition zeigt die Rüstung zur Abwehr des Angriffes, der einem Kloster droht. Das Refektorium ist in einen Waffenplatz verwandelt, in welchem Krieger, Mönche und schöne Frauen — offenbar Flüchtlinge — sich bunt durcheinander-

treiben. Und der Künstler hat sich die Gelegenheit nicht entgehen, und seinem Humor die Zügel schießen lassen. Uebrigens wäre die Frage zu ventiliren, ob das nicht besser im Holzschnitt und fliegenden Blatt, als im umfangreichen Oelbilde geschehen wäre. Auch giebt die Perspektive zu einigen Bedenken Anlaß. Als ein höchst verdienstliches, lebendig gestaltetes, und trefflich durchgebildetes Werk der Skulptur muß endlich Jos. Echteler's lebensgroße, zur Ausführung in Carrara-Marmor bestimmte Gruppe bezeichnet werden, welche einen nackten Knaben zeigt, der sein Lieblingstäubchen den Klauen einer Angorakatze zu entreißen bemüht ist.

Inserate.

Hierzu 3 Beilagen von den Verlagshandlungen Paul Neff in Stuttgart, Fr. Bruckmann in Berlin und S. Soldan in Nürnberg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

12. December



Nr. 9.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Lessing-Denkmal für Hamburg. — Vom Christmarkt. (Forts.) II. — Neue Erwerbungen der Londoner National-Gallery. — Ueber das Alter der Apsismosaiken von S. Costanza bei Rom. — Internationale Kunstausstellung in München; Das Städel'sche Institut. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Lager-Katalog der Firma Giacomo Brogi in Florenz; Versteigerung Madou in Brüssel. — Zeitschriften. — Inserate.

Das Lessing-Denkmal für Hamburg*).

Es ist in diesen Blättern schon mehrfach, und mit vollem Rechte, auf das praktisch Mißliche der Konkurrenzen hingewiesen worden, so richtig diese im Prinzip auch erscheinen. Daß solche Bedenken nicht etwa nur eingebildete seien, zeigte sich wieder bei der Konkurrenz für das Hamburger Lessing-Denkmal auf die unzweideutigste Weise. Für den begabten Künstler läßt sich schwerlich eine schönere Aufgabe denken als die, einen Lessing zu bilden. Nichts desto weniger sind von den aufgeforderten sieben Künstlern (Begas, Börner, Hähnel, Neuber, Peiffer, Schilling und Siemering) nur zwei dem Rufe gefolgt; die übrigen fünf haben abgelehnt. Und die Verheißung des Programms, daß für jeden ablehnenden ein anderer Künstler an die Stelle treten solle, scheint nicht völlig ausführbar gewesen zu sein, da im Ganzen nur sechs, nicht sieben, Entwürfe zur Ausstellung gelangt sind. Es müssen also doch schwerwiegende Bedenken sein, durch welche so viele namhafte Meister sich bewogen gefunden haben, auf eine so schöne Aufgabe von vorn herein zu verzichten. Das herrliche Lessing-Denkmal, welches Braunschweig von Rietschel's Meisterhand besitzt, ist nicht auf dem Wege der Konkurrenz erzielt worden. Wäre dieser Weg damals beliebt worden, so würden wir uns jenes Meisterwerkes schwerlich erfreuen, denn Rietschel war ein abgesagter Feind des Konkurrenzwesens.

In Braunschweig lag zu jener Zeit die Denkmals-Angelegenheit durchaus in der Hand des Dr. Karl Schiller, jenes feinen und gründlichen Lessing-Kenners, dem wir, in so fern Lessing's Andenken in Betracht kommt, zu noch weit höherem Danke verpflichtet sind, als jenes Denkmal allein uns schon auferlegt. Er wandte sich vertrauensvoll an den damals noch wenig berühmten Rietschel und übertrug ihm die Ausführung. Allein er übertrug sie ihm nicht bloß, sondern er half ihm auch dabei. Wie sehr er ihm half, das kann Jeder aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Rietschel ersehen; in noch höherem Maße aber weiß es der, welcher Gelegenheit hatte, es aus Dr. Schiller's oder Rietschel's eigenem Munde zu hören. Rietschel für sich allein würde schwerlich im Stande gewesen sein, sich so vollständig in Lessing's innerstes Wesen hinein zu denken, als es nöthig war, um jenes unübertreffliche Meisterwerk zu schaffen. Dazu mußte Dr. Schiller ihm mit dem reichen Schatze seiner Kenntniß Lessing's zur Seite treten. Lessing's Wirken und Wesen war nicht der Art, daß man es im Handumdrehen ergründen könnte. Jene beiden Männer aber, in ihrem innigen Zusammenwirken, ergänzten sich gegenseitig auf's Vollständigste. Und es ist nicht richtig, zu sagen, das Standbild in Braunschweig sei allein Rietschel's Werk, — damit drückt man das wahre

*) Wir haben über die Entwürfe zu dem Hamburger Lessing-Denkmal bereits ein Referat gebracht, welches in wesentlichen Punkten mit dem Spruche der Jury übereinstimmte. Nun erhalten wir die nachfolgende Mittheilung, welche einer divergirenden Anschauung Ausdruck giebt, und stehen um so weniger an, derselben Aufnahme zu gewähren, als deren Autor bei der Kritik der Hamburger Projekte manche Gesichtspunkte von allgemeiner Bedeutung in beachtenswerther Weise zur Geltung zu bringen sucht. Anm. d. Red.

Sachverhältniß nur halb aus. Dr. Schiller's Name darf dabei nicht vergessen werden.

Die Frist, welche das Hamburgische Komité den Künstlern zur Anfertigung ihrer Entwürfe gestellt hatte, konnte nur dann allenfalls genügen, wenn diese mit Lessing's innerstem Wesen bereits hinreichend vertraut waren, um sofort zur Ausführung schreiten zu können; oder wenn jeder von ihnen einen Freund zur Seite hatte, der für jenen Mangel Ersatz bieten konnte. Gründliche Kenntniß Lessing's mußte aber auch im Preisgerichte und muß unter allen Umständen im Komité vertreten sein. Ob das bei Letzterem der Fall ist, läßt das Programm zweifelhaft; das Gutachten des Preisgerichts aber zeigt von diesem Haupterfordernisse kaum eine Spur. Wie nun verhalten sich in dieser Beziehung die Arbeiten der konkurrirenden Künstler?

Wer sich die ungewöhnlichen Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe von allen Seiten klar zum Bewußtsein gebracht hat, der mußte der Ausstellung mit banger Sorge entgegen sehen und namentlich befürchten, daß auch die besten Leistungen gegen Rietschel's Meisterwerk erheblich zurücktreten würden. Diese trübe Voraussage hat sich indeß glücklicherweise nicht bestätigt. Wenn auch die ausgestellten Arbeiten manche recht schwache Seite zeigen, so ist dagegen doch auch ganz Vorzügliches geleistet, — so Vorzügliches, daß man für die Ausführung des Denkmals die besten Hoffnungen hegen darf, vorausgesetzt, daß das Komité sich entschließe, das Urtheil des Preisgerichtes nicht streng zur Richtschnur zu nehmen.

Von den ausgestellten sechs Entwürfen sind die Arbeiten der Herren Peiffer und Volz im Geschmacke der Zeit gehalten, in welcher Lessing lebte. Aber jener Geschmack war nicht der Geschmack Lessing's; und es muß auffallend erscheinen, daß beide Künstler auf Lessing's kunstkritische Thätigkeit so wenig Rücksicht genommen haben. Beide stellen den zu Ehrenden nicht in ganzer Figur, sondern in einer Büste dar. Eine Büste können wir uns in Marmor und auf dem Treppen-Absatze der Wolfenbütteler Bibliothek gefallen lassen; aber für ein ehernes Denkmal inmitten eines freien Platzes genügt sie nicht, — von innerer Unzulässigkeit ganz abgesehen. Aber auch im Uebrigen macht der Peiffer'sche Entwurf auf künstlerischen Werth zu wenig Anspruch, als daß er unseres Erachtens ernstlich in Betracht kommen könnte. Der Entwurf von Volz nimmt von allen am wenigsten Bezug auf Lessing, — so wenig, daß die auf einem Sockel vor einer Art von Ofennische angebrachte, einem griesgrämlichen Alten gleichende Büste, welche nun einmal Lessing vorstellen soll, beliebig durch jede andere ersetzt werden könnte, ohne daß die Gesammtwirkung und der Gedanken-Zusammenhang merklich dadurch gestört würden. Daß der Künstler Formen, welche nur in Marmor oder Sandstein ausführbar sind, für Granit projektirte, beweist wiederum auf das schlagendste, daß heut zu Tage in manchen Bildhauer-Werkstätten durch die Theilung der Arbeit Sinn und Verständniß für die dem Material zustehende Behandlungsweise mehr und mehr abhanden gekommen ist. Wenn wir aber von solchen Mängeln, namentlich davon, daß es sich hier um ein Denkmal für Lessing handelt, absehen, so ist nicht zu leugnen, daß der Volz'sche Entwurf einen talentvollen Künstler verräth; und diesem Umstande ohne Zweifel wird es zuzuschreiben sein, daß die Preisrichter demselben den zweiten Preis zuerkannt haben.

Eine zweite Gruppe bilden die beiden Entwürfe der Herren Erdmann-Encke und Professor Donndorf, beide Lessing in ganzer Figur darstellend. Indessen zeigen beide allzuwenig Verständniß für den großen Mann, als daß sie ernstlich in Betracht gezogen werden könnten. Ueberdieß lehnt sich die Encke'sche Figur in ihrer äußeren Erscheinung so auffallend an Rietschel's Schöpfung, ohne jedoch deren Vorzüge zu besitzen, daß sie als Original nicht angesehen werden kann. Der Encke'sche Sockel dagegen baut sich in sehr schönen Verhältnissen auf, und die Reliefs, welche ihn schmücken, sind durchaus stilvoll gehalten. Auch der Donndorf'sche Sockel zeigt an sich gute architektonische Verhältnisse und mit der Figur von allen Seiten günstige Linien; doch lassen hier die Reliefs Vieles zu wünschen übrig und sind weder monumental, noch des Gegenstandes würdig gedacht.

Die dritte (und letzte) Gruppe umfaßt die Entwürfe der Professoren Schaper und Siemering. Wenn wir diese beiden Arbeiten, deren erstere vom Preisgerichte durch Ertheilung des ersten Preises ausgezeichnet, letztere aber gänzlich verworfen worden ist, hier zusammenfassen, so soll damit angedeutet werden, daß wir bezüglich letzterer von dem Urtheile des Preisgerichts vollständig abweichen. Daß die Konkurrenz nicht resultatlos verläuft, sondern die gehegten Erwartungen weit eher übertrifft, als unbefriedigt läßt, — das haben wir nicht etwa dem Schaper'schen Entwurfe allein, sondern den beiden letztgenannten in ziemlich gleichem Maße zu verdanken. Beide Künstler kennen Lessing offenbar nicht erst seit gestern; auch haben sie nicht bloß flüchtig und oberflächlich seine Bekanntschaft gemacht, sondern ihn mit wahrer Liebe und nicht ohne Verständniß studirt. So weit eine Skizze es überhaupt gestattet, auf die Art und Weise der Ausführung im Großen zu schließen, — in soweit dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß jeder der beiden Meister wohl im Stande sein würde, uns eine Lessing-Figur zu liefern, welcher der Vergleich mit Rietschel's Meister-



werk wenig schaden würde. Und das ist doch unter allen Umständen die Hauptsache. Mag immerhin der Sockel verfehlt sein, wie man das vom Siemering'schen allerdings sagen muß, — denn die beiden herrlichen Jünglings-Gestalten, welche ihn schmücken, sind schwer verständlich und stehen nur in ganz äußerlichem Zusammenhange mit der Architektur des Sockels, der sich überhaupt für den gegebenen Standort als nicht recht passend erweist; — mag also immerhin der Sockel verfehlt sein, – darüber läßt sich reden und eine Verständigung gewiß erreichen. Hat das Preisgericht doch auch am Schaper'schen Sockel mit Recht noch Einiges auszusetzen, ohne dabei des Umstandes zu gedenken, daß die Reliefs allzu skizzenhaft gehalten sind, um einen Schluß auf die spätere Ausführung zu gestatten. Ueberhaupt mag es hier wenigstens kurz angedeutet sein, daß keine einzige der ausgestellten Arbeiten einen Sockel aufweist, den wir ohne wesentliche Aenderungen für ein Lessing-Denkmal geeignet finden könnten. Namentlich soll dies in Bezug auf die Reliefs gesagt sein, welche wir von jeder Allegorie entkleidet zu sehen wünschten. Lessing war der Mann, der stets die Wahrheit suchte, und die Wahrheit ganz allein; der jeden Schein haßte, vielmehr überall die Dinge selbst anpackte und sie der staunenden Mit- und Nach-Welt unverhüllt in ihrer wahren Gestalt zeigte. Das Wirken eines solchen Mannes läßt sich nicht durch Allegorien darstellen. Zu diesem ungenügenden Mittel dürfte man nur dann greifen, wenn es gar keinen anderen Weg gäbe. Wir finden aber in der Geschichte von Lessing's Leben eine große Zahl von bedeutenden Personen, welche auf die Entwickelung seines Geistes theils bestimmenden, wenigstens aber fördernden Einfluß ausübten und alle Seiten seiner großartigen Thätigkeit, sowie den edlen, einzigen Mann selbst in seinem ganzen Wesen so überaus charakteristisch repräsentiren, daß es den wahren Verehrer Lessing's schmerzen muß, diese Alle so vollständig in den Hintergrund gedrängt zu sehen. Wir würden es in der That auf's Tiefste beklagen, wenn man, wie das auch am Schaper'schen Sockel geschehen ist, Lessing's Freunde und Geistes-Verwandte mit einigen mageren, nichtssagenden Medaillon-Porträts abfinden wollte, anstatt sie in verständnißvollen Gruppen zu vereinigen.

Und nun noch ein Wort über die Figur Lessing's selbst, wie sie uns in den Entwürfen von Siemering und Schaper vorgeführt ist. Das Preisgericht hat Letzterem den ersten Preis zuerkannt und seinen Entwurf zur Ausführung empfohlen. In der Motivirung heißt es:

„Die sitzende Figur ist als eine in hohem „Grade gelungene künstlerische Leistung zu be-„zeichnen.

„Dieselbe ist auch schon um deswillen glücklich „gewählt, weil damit die direkte Konkurrenz mit „dem allgemein als mustergültig anerkannten Riet-„schel'schen Standbilde vermieden wird.

„Der geistige Ausdruck der Figur ist völlig „befriedigend und bringt in eminenter Weise das „Wesen Lessing's als Dramatiker and Kritiker zur „Anschauung."

Dieser Ausspruch ist es vornehmlich, welcher uns beim Preisgericht das volle Verständniß für Lessing's ganze Größe vermissen läßt. Schaper hat Lessing sitzend dargestellt, und zwar, wenn wir die unangenehmen Linien der gekreuzten Beine in Abzug bringen, in wirklich meisterhafter Weise. Darin stimmen wir mit dem Preisgericht vollkommen überein. Aber die Sache ist: Lessing darf und kann nicht sitzend dargestellt werden. Das widerspricht seinem ganzen Wesen, seinem ganzen Wirken, seiner ganzen Persönlichkeit auf das Entschiedenste. Er, der sein ganzes Leben lang immer auf der Warte gestanden hat, immer kampfbereit, immer schlagfertig; er, von dem jeder Federstrich die volle Kraft und Energie seines gewaltigen Geistes kennzeichnet; er, der so fest, so selbstbewußt auf seinen Füßen stand, als nur immer Einer, so daß wir in dieser Beziehung nur Luther ihm vergleichen können; — er, Lessing, — sitzend! Man versuche es doch, Luther sitzend zu bilden! Den sanften, schüchternen Philipp Melanchthon mag man ruhig auf einen Stuhl setzen, wenn man durchaus sitzende Denkmäler haben will; auch Goethe, Schiller, Klopstock u. s. w. können allenfalls so gedacht werden; der schweigsame Schlachtendenker Moltke mag sich den Sitzenden zugesellen! Aber wer wollte es wagen, etwa Blücher, oder Seidlitz, oder den Freiherrn von Stein so darzustellen? — So schön, so meisterhaft die Schaper'sche Figur auch ist, so vornehm, so bedeutend in ihrer Haltung, — ein Lessing ist sie uns nicht und kann sie uns nie werden, denn ein sitzender Lessing ist unmöglich!

Aber noch ein anderer Punkt ist hervorzuheben. Das Preisgericht sagt von der Schaper'schen Figur, sie bringe „in eminenter Weise das Wesen Lessing's als Dramatiker und Kritiker zur Anschauung". Gut; allein das genügt uns bei Weitem nicht. Johannes Scherr sagt in „Schiller und seine Zeit": „Von Lessing zu reden, vermag ein Deutscher nicht, ohne daß ihm das Herz aufginge". Dieser wundervoll treffende Ausspruch voll tief ernster, sinniger Bedeutung, — wem gilt er? Dem Dramatiker und Kritiker? Ganz gewiß nicht! Damit kann Scherr diesen Ausspruch nicht gut machen. Er gilt vielmehr Lessing dem Menschen! Nicht dem Dramatiker, welcher den Nathan schrieb, sondern dem Menschen, welcher dieses Hohelied reinster

Menschenliebe dictirte, welcher uns Ernst und Falk, die Erziehung des Menschengeschlechtes, noch am Schlusse seiner Laufbahn schenkte; mit einem Worte: dem ganzen Lessing, wie er in unserer Erinnerung lebt, wie er in Rietschel's Meisterwerk, in Graff's herrlichem Bilde uns entgegen tritt und unser Herz und Gemüth unwiderstehlich zu sich heranzieht! Aber dazu ist die Schaper'sche Figur, trotz all' ihrer künstlerischen Meisterschaft, zu vornehm gehalten, ja ungeachtet der sitzenden Stellung, sogar ein wenig zu herausfordernd. Sie kann nie so zu unserem Herzen sprechen, jenes Ideal kann sie nicht erreichen.

Aber der Siemering'sche Lessing kann das! Dieser allein ist so angelegt, daß man von einer Ausführung im Großen das beste Resultat erwarten dürfte; dieser allein würde im Stande sein, das auszudrücken, was uns an dem Rietschel'schen in so hohem Grade fesselt; ja, er würde diesem letzteren ohne Nachtheil zur Seite treten können. Frank und frei, hoch aufgerichtet, steht die Figur da, an einen Baumstamm gelehnt; sehr charakteristisch hält der Dichter ein Buch in der etwas nach rückwärts auf die Hüfte gestützten Rechten. Diese Seiten-Ansicht ist vorzüglich, mit Ausnahme des etwas eingedrückten Kniees des rechten Standbeins. Mit der Linken stützt der Dichter sich etwas krampfhaft auf einen Eichenzweig. Auch diese Seite würde schön genannt werden können, wenn das zu sehr nach vorn geschwungene Spielbein weniger vorragte, und die Rückenlinie weniger hohl wäre. Bei der Vorder-Ansicht erweisen die Beine sich ebenfalls als schwächster Punkt, übertrieben in der Bewegung; und die Proeminenz der Hüfte des Spielbeins giebt der sonst kräftigen Gestalt etwas Weichliches, ja, Weibisches. Es ist zu begreifen, daß die Preisrichter, welche, wenn auch unabsichtlich, die Figur wohl nur vom künstlerischen Standpunkte aus beurtheilt haben, durch die eben erwähnten Mängel zurückgeschreckt worden sind. Und doch beruhet das Alles, wenn wir uns nicht sehr täuschen, auf einer rein zufälligen Aeußerlichkeit, welcher leicht abzuhelfen sein würde. Die Figur lehnt sich nämlich etwas zu sehr an den Baumstamm, und zwar in solcher Stellung, daß sie nur auf dem rechten Beine, ganz und gar nicht auf dem linken, ruht. Denkt man sie sich lediglich weniger fest, vielmehr ganz leicht angelehnt, so werden diese Uebelstände verschwinden. Die Figur würde, unter dieser Annahme, nothwendig auf beiden Beinen ruhen, wenn auch selbstverständlich ein Weniges mehr auf dem rechten als auf dem linken. Die Hohlheit des Rückens würde sofort verschwinden, ebenso die übermäßige, natürlich entgegengesetzte, Krümmung beider Beine, und das Hervortreten der Hüfte; die linke Hand würde den Eichenast nicht mehr krampfhaft umklammern, sondern nur leicht berühren. Die ganze Haltung der Figur aber würde weit sicherer und festerer werden; sie würde nicht nur den strengsten künstlerischen Anforderungen genügen, sondern auch dem männlichen Charakter Lessing's mehr als jetzt, sogar in hohem Grade entsprechen. Schade, ewig schade, daß der Künstler das nicht empfunden, als er seinen Entwurf anfertigte! Denn anzunehmen, daß er es nicht bemerkt habe, als der Entwurf fertig vor ihm stand, würde doch allzu naiv sein. Aber die Sprödigkeit des Stoffes (die Figur ist in Wachs bossirt) machte es ihm unmöglich, so bedeutende Veränderungen noch nachträglich vorzunehmen. Auch war es seiner anerkannten Meisterschaft wohl erlaubt, darauf zu rechnen, daß Künstleraugen so äußerliche Fehler nicht höher anschlagen würden, als sie es verdienen. Von einem Siemering darf man ohne Weiteres annehmen, daß diese Mängel bei einer Ausführung im Großen von selbst weggefallen sein würden, auch wenn Niemand ihn auf dieselben aufmerksam machte; an eine mechanische Vergrößerung des Modells wird bei ihm kein Mensch denken.

Von diesem Gesichtspunkt aus dürfen wir überzeugt sein, daß das Urtheil des Preisgerichts ganz anders ausgefallen sein würde, und wir würden hoffen dürfen, ein Lessing-Denkmal zu bekommen, zu welchem wir ebenso, wie zu dem Braunschweigischen, in jeder Beziehung mit Bewunderung und Dankbarkeit aufblicken könnten.

Hamburg, 19. November 1878. —e—.

Vom Christmarkt.

(Fortsetzung.)

Die sich auf dem Gebiete der Poesie bewegende illustrirende Verlagsthätigkeit hat heuer nicht viel Neues von Belang aufzuweisen. Die Hallberger'sche Schillerausgabe in groß Lexicon-Octav, deren Ausstattung mit Holzschnitten und hübschen Zierstücken in die Hände einer großen Anzahl hervorragender Künstler gelegt ist, hat es bis zur dreißigsten Lieferung gebracht. Die voraussichtlich im nächsten Jahre erfolgende Vollendung des Ganzen wird uns Anlaß geben, auf diese überaus stattliche Erscheinung zurückzukommen. — In neuer Auflage erschien Scheffel's „Trompeter von Säkkingen", mit Illustrationen von A. von Werner, Stuttgart, Bonz & Co. Wir haben dieser trefflichen Leistung bereits bei ihrem ersten Erscheinen ausführlich und mit gebührender Anerkennung gedacht. Neue Illustrationen sind, abgesehen von kleinen Zierstücken, nicht hinzugetreten, dagegen einige Holzschnitte, die nicht ganz gelungen waren, durch bessere ersetzt. Die ornamentale Seite der Ausstattung hat wesentlich gewonnen durch

Beseitigung der schwerfälligen Seiten-Umrahmungen, an deren Stelle ein weniger aufdringlicher, in Rothdruck ausgeführter Zierrath getreten ist. — Mit besonderer Freude begrüßen wir auch den zweiten Jahrgang von Bodenstedt's Almanach „Kunst und Leben", Stuttgart, Spemann. Machte schon der erste Jahrgang den erquicklichsten Eindruck durch die wahrhaft vornehme Ausstattung, seine ad hoc gefertigten reizenden Kopfleisten, Vignetten und Initialen von der Hand des seit Kurzem von Rom zurückgekehrten Architekten — wir hatten in ihm auf Grund der präcisen Figurenzeichnung irrthümlicherweise einen Maler vermuthet — Fr. Thiersch, so zeigt in dem zweiten Jahrgange die künstlerische Zuthat nicht nur nach der ornamentalen Seite hin, sondern auch in Bezug auf die eingeschalteten Radirungen und Holzschnitte, ein gesteigertes Bemühen, dem Unternehmen den Stempel der Schönheit aufzudrücken. Aus dem Inhalt des Bandes heben wir als besonders interessant für unsern Leserkreis Rob. Vischer's Essay über das Abendmahl des Lionardo hervor, dem eine delikate Radirung, drei Apostelköpfe aus dem berühmten Bilde, von Stang in Düsseldorf, beigegeben ist, ferner einen Aufsatz von R. Kekulé über die Tanagräischen Terracotten. — Schließlich ist noch einer geschmackvollen kleinen Ausgabe von Gutzkow's „Königslieutenant", Verlag von H. Costenoble in Jena, zu gedenken, mit der sich ein auf dem Felde der Illustration bisher unbekannter Künstler, Erdmann Wagner, mit hübsch erfundenen Kompositionen in leichter, charakteristischer Zeichnung nicht ohne Aussicht auf Erfolg einführt.

II.

Wir sind schon so sehr daran gewöhnt, mit jedem Jahre eine neue Mappe mit fünf Hildebrand'schen Aquarellen in Farbendruck von Steinbock, gewissermaßen als den Glanzpunkt der buchhändlerischen Christbescheerung, zu begrüßen, daß wir das Ausbleiben der regelmäßigen Erscheinung als eine Unvollkommenheit im Gange der Dinge empfinden. Zum Glück ist von anderer Seite für eine Art Ersatz gesorgt. Die Steinbock'sche Presse ist auch dies Jahr nicht unthätig gewesen und lieferte ein fünfblätteriges Album, dessen Inhalt wiederum von der hohen Vollendung der chromolithographischen Technik zeugt, welcher die genannte Offizin ihren Weltruf verdankt. Die im Verlage von Adolf Titze erschienene Mappe führt den Titel „Meisterwerke der Aquarellmalerei" und ist vermuthlich als das erste Glied einer längeren Kette anzusehen, deren weitere Entwickelung von dem ersten Erfolge abhängig sein wird. Die Verlagshandlung hat bei der Zusammenstellung ihre Wahl offenbar mit Rücksicht auf die Verschiedenheit des Geschmacks und auf den internationalen Markt getroffen. Außer drei deutschen Meistern von hohem Ruf, Achenbach, Alt und dem frühverstorbenen Horschelt begegnen wir zwei Fremdlingen, deren Bekanntschaft zu machen immerhin von Interesse ist, einem Holländer, J. F. Martens, der uns ein auf römischem Boden erwachsenes hübsches Genrebild „Die erste Cigarre" vorführt und einem Italiener, E. Fontana aus Mailand, dessen „Maskengeheimnisse" eine mit einem Briefe beschäftigte Gruppe



Aus Scheffel's „Trompeter von Säkkingen", illustr. von A. v. Werner. Stuttgart, Bonz & Co.

von zwei jugendlichen Schönheiten zeigen, von denen die eine, in Domino und halber Gesichtsmaske, der anderen, die ihr Gesicht, ihren Nacken und ihre Arme, nicht ohne dazu berechtigt zu sein, der Bewunderung der Beschauer preis giebt, nur als Folie zu dienen scheint. Es ist erstaunlich, mit welcher Feinheit hier die zart vertriebenen Fleischtöne von der Farbendruckpresse wiedergegeben sind. Achenbach hat ein „Fischerboot im Sturm“, Alt eine Waldpartie „Waldbach bei Hallstadt“ beigesteuert und Horschelt's Aquarell zeigt uns ein „Kriegsspiel der Tscherkessen“, ein Bild, welches die cavalleristische Geschicklichkeit des kühnen Reitervolkes mit der dem Künstler eigenen lebensvollen Charakteristik schildert. — Wer nach hübschen Aquarellbildern für den Zimmerschmuck ausschaut, dem möchten wir die schon anderweitig in der Kunst-Chronik erwähnten Heliochromographien des Kunstverlages von Edm. Gaillard in Berlin empfehlen. Die beiden Pendants „Auf dem Eise“ und „Auf dem See“ nach Originalgemälden von Ph. Rumpf, das eine ein hübsches, etwas melancholisch angehauchtes Fräulein darstellend, das im Nachen sitzend dem heranrudernden Schwan ihre Aufmerksamkeit zuwendet, das andere eine junge Coquette im Winterkostüm vorführend, welche mit einer gewissen Ungeduld des Momentes harrt, wo der Bursche, der ihr die Schlittschuh befestigt, sein Werk gethan hat, werden ebenso wie die junge Mutter, die in der Geisblattlaube mit überaus natürlicher Anmuth und im vollen Glücksgefühle dem Säugling die Brust reicht, nach einem Bilde von Albert Schwartz, überall auf gute Aufnahme zu rechnen haben, nicht minder die ausdrucksvollen Kniestücke des Kaisers und des Kronprinzen von Deutschland.

Vor hundert Jahren. Von H. v. Lossow.
Aus Bodenstedt, Kunst und Leben. 2. Jahrg. Stuttgart, Spemann.

Photographie und photographischer Pressendruck sind nicht müßig gewesen, um den Weihnachtsmarkt wiederum mit stattlichen Bildermappen zu versorgen. Wir erwähnen zunächst die dritte Sammlung von Handzeichnungen moderner Meister, welche die Verlagshandlung von Ad. Ackermann in München unter dem Titel: „Künstlerheim“ veranstaltet hat. Das einleitende Blatt von Fritz Aug. Kaulbach in breiten und festen Zügen mit der Feder gezeichnet, zeigt eine jugendliche Schöne im Kostüme des 16. Jahrhunderts, die mit freundlicher Grazie dem Gaste das Willkommen bietet, in der That ein verlockender Prolog zu den 25 Blättern der geschmackvoll ausgestatteten Mappe; nur hätte der Ton des Papiers mit dem des eigentlichen Titelblattes übereinstimmen sollen. Es klingt zwar pedantisch, wenn man dergleichen kleine Ungehörigkeiten rügt, aber in Sachen der Kunst kann man es auch mit solchen Aeußerlichkeiten nicht genau genug nehmen, und mit Vergnügen haben wir bemerkt, daß die bei den vorhergegangenen gleichartigen Sammlungen getadelte Farben-Verschiedenheit der Untersatzkartons dies Mal vermieden worden ist. Der Inhalt, der uns dargeboten wird, wechselt wie eine wohlgeordnete Speise-



karte mit Süß und Sauer, mit kräftiger und pikanter Kost. Weicheren, schwärmerischen Gemüthern werden Beyschlag's überschlanke Frauengestalten oder F. A. Kaulbach's an Stevens erinnernde Personificirungen der Jahreszeiten besonders zusagen; wer seine Freude hat an sprechender Wahrheit des seelischen Ausdrucks, an scharfer Beobachtung des realen Lebens, der findet an Menzel's „Siegelstecher", an Vautier's „Dorfpolitikern", an Passini's „Conversirenden geistlichen Amtsbrüdern", an Hackl's „Kunstbeflissenen Damen" und Jos. Brandt's „Vedette" vortreffliche, mitten aus dem Leben herausgegriffene Charakterfiguren. Etwas schwach und verbraucht ist der „Bruder Kellermeister" von Grützner und nicht recht passend zu der übrigen Gesellschaft will Preller's Zeichnung des todten Goethe erscheinen. — In demselben Verlage hat Hugo Kauffmann in 25 Quart-Blättern eine „Zwanglose Gesellschaft" unter dem Titel „Spießbürger und Vagabonden" der lachlustigen Welt vor Augen gestellt. Dieser fröhlichen Spende des trefflichen Künstlers ist bereits bei einer früheren Gelegenheit gedacht, weshalb wir mit einem flüchtigen Compliment daran vorbeigehen können. — Das Gleiche ist der Fall bezüglich der „Handzeichnungen deutscher Meister, eine Sammlung von Bildern aus Italien und der Schweiz", Verlag von J. Engelhorn, die nunmehr in 14 Lieferungen oder 28 Blättern ihren Abschluß gefunden haben. — Aus dem Verlage von Fr. Bruckmann in München liegen uns drei photographische Sammelwerke vor, bei denen uns namentlich das zuerst zu nennende: „Bilder aus dem Kaukasus" von Theodor Horschelt bedauern läßt, daß der Verleger nicht von dem photographischen Copirverfahren zum Lichtdruck übergegangen ist. Der Lichtdruck giebt ungleich treuer den Eindruck von Handzeichnungen wieder, da er auf den bestechlichen Firnißglanz, der überdies die Schatten trübt, Verzicht leistet. Der hohe Werth des früh zu Grabe gegangenen Talents tritt uns von Neuem in diesen zu vollständigen Bildern abgerundeten Schilderungen aus dem Kriegsleben des kaukasischen Bergvolkes entgegen. Horschelt besaß die seltene Gabe des Epikers, der, in voller Breite erzählend, doch für jede einzelne Individualität, die Theil nimmt an der geschilderten Episode, das Interesse zu erwecken und zu fesseln weiß. Es ist nichts Gemachtes, nichts Gekünsteltes in der Art, wie seine Gestalten auftreten, sich bewegen und sich gehaben, nichts, was einen anderen Zweck und eine andere Absicht verriethe, als innerhalb der Grenzen, die der Kunst gesteckt sind, vollkommen wahr zu sein. — Aus dem Bereich des selbsterlebten Schicksals, des erregten, die Nerven in Spannung haltenden Kriegslebens heraustretend, athmen wir freier auf bei den freundlichen Bildern, die Conrad Beckmann vor uns ausbreitet in seiner „Reuter-Galerie". Von Allen, die sich bisher an die Aufgabe gemacht, die Figuren der Reuter'schen Dichtung in die sichtbare Erscheinung treten zu lassen, verdient Beckmann unstreitig den Preis. Es ist etwas von dem Geiste des Dichters in der Naturanlage des trefflichen Künstlers, eine volksthümliche Ader, die heitere Laune und tiefen Ernst zu paaren weiß, ohne durch Mißtöne das Gefühl zu verletzen. Beckmann versteht es sein zu charakterisiren und den Beschauer für seine Leute zu interessiren. Weder in den niederen, noch in den höheren Regionen der Gesellschaft läßt ihn die Phantasie im Stiche. Sein „Durchläuchting" ist ebenso überzeugend wie Möller Voß und der Schassür, sein Onkel Bräsig nicht minder verständlich und sympathisch als der treffliche Pfarrer bei Hanne Nüte's Abschied. Der ganze Cyklus soll 30 Blätter umfassen, von denen bis jetzt 15 ausgegeben sind. — Das dritte Album, welches der Bruckmann'sche Verlag gespendet, trägt den Namen Gisbert Flüggen's. Es vereinigt zwölf Blätter bekannter Kompositionen des Künstlers, dessen Phantasie sich gern mit novellistisch zugespitzten Situationen befaßt, die sich nicht selten wie spannende Momente aus einem Rührstück ausnehmen. Zum Glück mischt sich auch etwas ungesuchter Humor unter diese allzu absichtsvollen Theaterscenen; namentlich sind die „Sänger auf der Orgel" in ihrem Eifer für die musikalische Erbauung der Dorfgemeinde von köstlicher Lebendigkeit des Ausdrucks.

S.

Neue Erwerbungen der Londoner National-Gallery.

Im Jahre 1876 hatte die National-Gallery durch das Vermächtniß von Mr. Wynn Ellis eine sehr bedeutende Bereicherung erfahren, wodurch die holländische Schule viel umfassender repräsentirt wurde. Während die Sammlung im darauffolgenden Jahre keinerlei Erwerbungen machte, sind dagegen im Sommer des laufenden Jahres mehrere kunstgeschichtlich sehr interessante Werke in dieselbe aufgenommen worden. Sie stammen vorwiegend aus der Sammlung von Mr. Fuller Maitland, unter dessen Namen sie bei Waagen in den Treasures of Art (III, S. 1—5) und theilweise bei Crowe und Cavalcaselle beschrieben sind. So das kleine anziehende Bildchen: Christus mit drei Jüngern in Gethsemane, vom früheren Besitzer unter Raffael's Namen gestellt, eine Bestimmung, welche Passavant anerkennt, wie denn auch dasselbe von Hrn. Prof. Gruner mit dieser Benennung gestochen worden ist, während Waagen (ebenda) die Beihilfe Lo Spagna's behauptet. Nach Crowe und Cavalcaselle (Gesch. der

ital. Mal. IV, 327) käme Letzterer hier allein in Frage. Der Katalog giebt vorsichtiger Weise dem Bilde die Aufschrift: „Umbrische Schule“. Alles erwogen, wird man das Gemälde kaum genauer als mit „Schule Perugino's“ bezeichnen dürfen. Aus demselben Besitze stammt die Geburt Christi von Botticelli. Nach fünf nicht eben belangreichen Werken des geistreichen und liebenswürdigen Altflorentiners, welcher seine Zeitgenossen vielleicht nicht mehr begeistert hat als das englische Publikum, — endlich ein Meisterwerk ersten Ranges (beschrieben bei Crowe u. Cavalcaselle. III, 176). Originell und etwas seltsam, wie seine künstlerischen Conceptionen, ist auch die Inschrift, eine lange Periode, in die mystischen Wendungen der Apokalypse gekleidet und dabei griechisch: „Dies Gemälde malte ich Alexander am Ende des Jahres 1500, in den Unruhen Italiens“ u. s. w. Die Anbetung der Magier, eine Komposition von ca. 70 Figuren, ebenfalls von Mr. Fuller Maitland erworben, ist in der National-Gallery noch nicht sicher bestimmt. Es ist zur Zeit nur Filippino Lippi zugeschrieben, wobei Sandro Botticelli noch in Frage kommen soll. Ich halte es für ein unverkennbares Jugendwerk des Ersteren, ziemlich dieselbe Stufe mit Nr. 592 derselben Gallerie einnehmend, wo ebenfalls der Einfluß des Botticelli deutlich hervortritt. Das Bild scheint übrigens in der früheren Literatur übersehen zu sein. Von neu aufgenommenen italienischen Bildern sei noch erwähnt das Porträt von Francia Bigio, mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet, ein interessantes wohlerhaltenes Werk, 1514 datirt, ausführlich besprochen bei Crowe und Cavalcaselle IV, 514. Aus der Sammlung Fenaroli in Brescia wurde eine Magdalena von Savoldo erworben, dem bekannten Bilde der Berliner Galerie Nr. 307: Die Venezianerin, ähnlich, aber nachstehend (vergl. Crowe u. Cavalcaselle VI, 494). Von einer Magdalena hat die schelmische Nachtwandlerin in London auch nicht mehr als — das Salbfläschchen. Paolo Veronese's Sta. Helena, aus der Novara-Sammlung erworben, ist ein schönes, aber kein außerordentliches Werk des venezianischen Farbenzauberers, dessen in London untergebrachte Werke unter dem Einfluß der russigen Atmosphäre leider ganz besonders zu leiden haben.

Ein altvlämisches Porträt, bei Mr. Fuller Maitland unter Holbein's Namen, nach Mr. James Weale's Vermuthung von Gerhart Horebout, ist unter „unbekannt“ aufgenommen worden (Nr. 1036), während ein anderes männliches Porträt (Nr. 1042) mit der Bezeichnung der seltenen Malerin Katharina van Hemessen versehen ist. Von altniederländischen Meistern ersten Ranges besaß die Galerie bislang drei van Eyck, einen ächten Memlink (neben drei unächten, was die neueste Auflage des Katalogs eingesteht) und einen Rogier van der Weyden. Die übrigen klangvollen Namen sind Suppositionen und auch weniger noch. Dazu ist jetzt ein ächtes Werk von Gheeraert David gekommen, ein Vermächtniß von Mr. William Benoni White, während dessen Lebzeiten es absolut unzugänglich war. Mit dem bekannten Bild in Rouen steht es auf der gleichen Höhe. Dargestellt ist ein Kanonikus mit seinen Schutzheiligen. Der Biograph des G. David, Mr. James Weale — die Kunstgeschichte verdankt ihm alles, was über ihn bekannt geworden ist, — hat bereits früher die Dokumente aufgefunden und publicirt, welche die Echtheit dieses Bildes unumstößlich darthun. Der Auftraggeber war auch hier, wie so oft im alten Flandern, ein italienischer Kaufmann, der Florentiner Bernardino de Salviatis. Das Gemälde bildete übrigens mit einem bedauerlicherweise verschollenen linken Flügel ein Brügger Altarbild.

J. Paul Richter.

Kunstgeschichtliches.

Ueber das Alter der Apsismosaiken von S. Costanza bei Rom. Die beiden Apsiden-Nischen in S. Costanza sind mit den Darstellungen des Heilands inmitten von Jüngern geschmückt, über deren Datirung die Meinungen sehr auseinander gehen. Wennschon nicht anziehend, haben diese figürlichen Darstellungen doch Anspruch auf eine besondere Werthschätzung, falls sie für gleichzeitig zu gelten haben mit den dekorativen und emblematischen, wenn auch nicht symbolischen Verzierungen im Tonnengewölbe des Rundganges. Diese gehören anerkanntermaßen der Constantinischen Zeit an, stehen also auf der Grenzscheide der heidnischen und christlichen Kunst in öffentlichen Denkmälern. — Plattner behauptet in der Beschreibung Roms (III, 2, 452), jene figürlichen Kompositionen seien unter Papst Alexander IV. (1254—1261) ausgeführt worden. Schnaase setzt sie in den Beginn des siebenten Jahrhunderts (Gesch. der bild. Künste III, 567) und polemisirt gegen die Bestimmung der Entstehung in der Constantinischen Zeit. Für das siebente Jahrhundert spricht sich auch neuerdings Burckhardt's Cicerone aus (S. 800), nachdrücklich auch A. Woltmann in seinem Handbuch: Die Malerei des Mittelalters und der Neuzeit, S. 179. Den Constantinischen Ursprung vertreten dagegen Ciampini in seiner Schrift: De sacris aedificiis, S. 131, de Rossi, Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der ital. Mal. deutsche Ausg. I, S. 11). Auf Grund eingehender Studien erklärt sich ebendahin E. Müntz in den Notes sur les mosaiques chrét. de l'Italie (Revue archéologique 1875), welchem ich in meinen Mosaiken von Ravenna beipflichtete. In dem Juniheft jener Zeitschrift von diesem Jahre werden von E. Müntz neuaufgefundene sehr wichtige Dokumente publicirt, welche in dem Streit über die chronologische Frage sehr schwer in die Waagschale zu fallen scheinen. Pomponio Ugonio, Freund Bosio's, einer der namhaftesten römischen Antiquare, Verfasser der 1588 erschienenen Historia delli stationi di Roma, hat in einer auf der Bibliothek von Ferrara erhaltenen Handschrift eine ausführliche Beschreibung der Mosaiken von S. Costanza hinterlassen. Die Darstellung in der einen Apsis wird von ihm folgendermaßen geschildert: „Weiter oben ein Bruchtheil eines Mosaiks, bestehend in drei Figuren; man sieht Christus in der Mitte, S. Paul zur Rechten, S. Peter zur Linken, doch ist dessen Kopf ausgefallen. Hier das Fragment einer Schrift, obschon es unklar bleibt, ob sie Petrus oder Christus in der Hand hält. Sie lautet:

CLINVS
GEMDAE ☧



Die damals fragmentarische Inschrift muß „(do)minus (le)gem dat" gelautet haben. Man vergleiche nun Ugonio's Beschreibung mit dem gegenwärtigen Zustande des seither restaurirten Mosaiks! Den Vorwurf des Barbarischen verdienen eben die Restaurationen der letzten Jahrhunderte. Dasselbe Urtheil wird man fällen müssen, wenn man Ugonio's Beschreibung des anderen Apsismosaiks mit dem gegenwärtigen Zustande des Monuments vergleicht. Dort ein Greis, welcher vor Christus sich neigt, hier ein Jüngling. Eine dritte Apsis in S. Costanza ist jetzt ganz kahl. Ugonio sah dort Christus inmitten sitzender Männer u. s. w. und nennt das Bild ausdrücklich dem Mosaik von S. Pudenziana verwandt, jener denkwürdigen einzigartigen Komposition aus dem vierten Jahrhundert, deren Studium den gewissenhaften Ugonio besonders beschäftigt hatte. Ugonio's Beschreibung der Mosaiken, welche die weite Kuppel von S. Costanza zu seiner Zeit noch bedeckten, macht es zur vollen Gewißheit, daß hier christliche Gegenstände geschildert waren, meist dem alten Testament entnommen. Die Publikation derselben scheint uns von noch größerem Belang als die obigen Entdeckungen des unermüdlichen französischen Forschers. Ugonio's Beschreibung, verglichen mit der flüchtigen Skizze auf Sante Bartoli's Stich, kann aus ikonographischen Gründen wohl der Constantinischen, aber sicher nicht einer viel späteren Zeit entsprechend gefunden werden. J. P. R.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Internationale Kunstausstellung in München.** Wie die Leser aus der unten folgenden Ankündigung ersehen, gewinnt das von der Münchener Künstlerschaft geplante Unternehmen großer internationaler Ausstellungen, welche sich alle vier Jahre folgen sollen, greifbare Gestalt. Die erste dieser Ausstellungen wird im Münchener Glaspalast vom 1. Juli bis Ende Oktober 1879 stattfinden. Die Künstler aller Länder sind zur Beschickung eingeladen.

Das Städel'sche Institut in Frankfurt ist am 13. November in seinen neuen Räumen am rechten Ufer des Main wieder eröffnet worden. Wir werden in der Januar-Nummer der Zeitschrift eingehender darüber berichten.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 5. November legte der Vorsitzende, Herr Curtius, eine Reihe neuer Publikationen vor, darunter namentlich Stark's Handbuch der Archäologie der Kunst (I. Halbband), Cyprus von Hamilton Lang, den neu erschienenen Atlas von Athen, den der Vortragende in Gemeinschaft mit Kaupert herausgegeben hat, ferner die Atti de' Lincei u. A. Von numismatischen Werken wurde besonders hervorgehoben: A. von Sallet über die Nachfolger Alexander's in Baktrien und Indien, Imhoof über Akarnanien, der Seleuciden-Katalog des British-Museum u. s. f. Bei Gelegenheit von Rayet's L'art grec au Trocadero gab Herr Curtius einen kurzen Ueberblick über die dort aufgestellten Sammlungen, namentlich die des Herrn Julien Gréau, seine Terracotten und Bronzen. Herr Conze legte die in den Abhandlungen der Wiener Akademie erschienene Abhandlung Benndorf's vor: „Antike Gesichtshelme und Sepulchral-Masken", in welcher ein weit verbreitetes, bisher fast nur vereinzelt und als Curiosität beachtetes Material einer umfassenden Betrachtung unterworfen wird. Der der Hauptsache nach gewiß gesicherte Nachweis, daß die besprochenen Denkmäler einer ungemein weit verbreiteten Sitte ihre Entstehung verdanken, nach welcher die entstellten Züge des Verstorbenen bei der Leichenausstellung mit unvergänglichen Porträtmasken bedeckt waren, führt auch dahin, für den uralten Brauch der römischen imagines einen gleichen Ursprung anzunehmen. Herr Engelmann weist darauf hin, daß das bekannte Laokoonbild (Annal. 1875, tav. d'agg. O.) auf das genaueste der Beschreibung bei Vergil zu entsprechen scheint — sogar bis auf unwesentliche Dinge im Beiwerk, — so daß ein Zusammenhang zwischen dem Werke des Dichters und dem des Malers (nicht des pompejanischen, sondern dessen, nach welchem eine Kopie in Pompeji angefertigt wurde) angenommen werden muß. Eine Illustrirung der Vergilischen Poesie durch Gemälde in Pompeji hat überhaupt nichts Unwahrscheinliches, (es giebt mehr Beispiele dafür), andererseits weisen gewisse Uebereinstimmungen mehr auf eine Benutzung des Bildes durch den Dichter hin. Ein Endresultat dürfte erst dann mit Sicherheit gewonnen werden, wenn die verschiedenen auf die Laokoonsage bezüglichen Monumente, die von der bekannten Gruppe abweichen, sämmtlich publicirt worden sind. Herr Dr. Treu, welcher der Sitzung vor seiner Abreise nach Olympia als Gast beiwohnte, erläuterte seine Anordnung der olympischen Westgiebelgruppe unter Vorlage von nach den Gypsabgüssen durch Herrn von Geldern hergestellten Zeichnungen. Schließlich besprach Herr Adler die neuesten gleich nach Eröffnung der diesjährigen (4.) Kampagne gemachten architektonischen und topographischen Entdeckungen, welche das Bild des alten Olympia immer mehr vervollständigen.

Kunsthandel.

Die Firma Giacomo Brogi in Florenz, bekannt durch ihre vortrefflichen photographischen Aufnahmen von Gemälden und anderen Kunstwerken Italiens, hat soeben einen Generalkatalog ihres Lagers veröffentlicht, welcher für 1 Fr. 50 Cts. im Handel zu haben ist. Außer den hervorragendsten Kunstdenkmalen von Florenz hat Brogi hauptsächlich diejenigen von Pisa, Mailand und Turin aufgenommen und publicirt.

Versteigerung Madou. Die von dem bekannten belgischen Maler J. B. Madou († 1877) hinterlassenen Bilder, Aquarellen, Zeichnungen und Skizzen gelangen am 16. d. M. und an den folgenden Tagen in Brüssel durch Hrn. H. Le Roy zur Versteigerung. Der mit einem Porträt und der Lebensskizze des Künstlers versehene, elegant gedruckte Katalog umfaßt im Ganzen 319 Nummern. Die letzte derselben enthält eine große Anzahl (mehr als 4000) der hinterlassenen Skizzen des Meisters.

Zeitschriften.

L'Art. No. 202. 203. 204.

La société des amis des arts de Douai, von E. Véron. — Courrier des États-Unis, von G. Hutchinson. (Mit Abbild.) — La saison d'art à Londres. II. La Grosvenor Gallery, von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — L'art au musée ethnographique. III. Amérique, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Quelques Velazquez du musée de Madrid, von P. de Madrazo. (M. A.).

Hirth's Formenschatz. Heft 1. 2.

Antike Lampe aus Bronze; J. van Meckenen: Gothischer Ornamentstich; Dürer's eigenes Wappen, Christi Aufnahme vom Gottvater; Hans Holbein d. J.: Zwei Skizzen, ein Blatt aus der Passionsfolge; B. Salomon: Reiterbild Heinrichs II. v. Frankreich; deutscher Schrank aus dem XVI. Jahrh.; A. van Dyck: Bildniss des Malers Snellinx; Faun als architektonisches Ornamentstück, Kreidezeichnung eines unbekannten Meisters; Halbrüstung, Geschenk des Herzogs von Terranova an den Infanten Philipp von Spanien. Meister unbekannt; F. Boucher: Grotte mit Wasserfall im Rococostil; Amoretten in Wolken. — J. van Meckenen: Gothische Initial-Buchstaben; A. Dürer: Portrait U. Varnbüler's, Raths und Statthalters zu Nürnberg, Wappen des alten deutschen Reiches und der Stadt Nürnberg, vermuthlich von demselben; H. Holbein d. J.: Ornamente zu einem Schwertgriffe (Federzeichnung), Kinder-Alphabet von demselben; H. Mielich: Entwurf zu einem Grabmal (Federzeichnung), Skizze zu einem Harnisch von demselben; Hälfte eines Schildes im Renaissance-Charakter; P. de Witt: Skizze zu einem Grabdenkmal; Gefäss aus Bronze, ital. Arbeit, XVI. Jahrh.; J. Th. de Bry: Vorlagen für Messerbeschläge; B. Zan: Becher, Kupferstich in Punzenmanier; aus W. Dietterlin's Formenschatz der Renaissance; L. Bakhuizen: Marinenbild; P. Decker: Kamin und Wandfüllung im Barocco-Geschmack.

Kunst und Gewerbe. No. 46. 47. 48.

Berlin: Alte Mosaikbilder im Märkischen Provinzial-Museum; Dresden: Plastische Vorlagen. — Nürnberg: Ausgrabungen des Dr. Schliemann.

Deutsche Bauzeitung. No. 87—94.

Die Restauration der Kirche zu Lorch a/Rh. — Die Architektur auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1878, von J. Stübben. — Das Grundprincip bei der Restauration von Baudenkmälern und das Restauriren als Privatunternehmen. — Das Leipziger Theater und die Langhans-Büste. — Kunstgewerbliche Konkurrenzen in Berlin. — Die Bauten von Dresden. — Konkurrenz für Entwürfe zur Anlage eines neuen Friedhofs der jüdischen Gemeinde in Berlin.

Internationale Kunstausstellung zu München im Jahre 1879.

Seine Majestät König Ludwig II. von Bayern haben die Veranstaltung internationaler Kunstausstellungen in einer regelmäßigen Wiederholung von vier zu vier Jahren zu genehmigen und dieselben im Interesse der Förderung dieses Unternehmens ausdrücklich unter Allerhöchst Dero Protektion zu stellen geruht.

Die Künstlerschaft Münchens ist entschlossen Alles aufzubieten, um diese Ausstellungen möglichst glanzvoll in's Leben zu rufen und ladet die Künstler aller Länder ein, sich zu betheiligen an diesem, in anderen Staaten so ruhmvoll begonnenen Cyklus regelmäßig wiederkehrender Ausstellungen. Sie darf sich der Hoffnung hingeben, daß diese Ausstellungen sowohl zur Anerkennung und Förderung der Kunst im Allgemeinen dienen, als auch den Künstlern Gelegenheit zur Verwerthung ihrer Werke geben werden.

Die kgl. bayerische Staatsregierung hat sich vorbehalten als Auszeichnungen goldene Medaillen (erster und zweiter Klasse) an Meister hervorragender Werke zu ertheilen. Dieselben werden dazu von einer, durch die Münchener Künstlerschaft gewählten Jury vorgeschlagen. Die Mitglieder der Jury sind von der Konkurrenz ausgeschlossen.

Das Komité der Ausstellung, welches aus Abgeordneten der kgl. Akademie und dem Ausschuß der Münchener Künstler-Genossenschaft besteht, beehrt sich, die näheren Bestimmungen in dem beigefügten Anhang bekannt zu geben.

München, im September 1878. **Das Comité für die Internationale Kunstausstellung in München.**

Bestimmungen für die Internationale Kunstausstellung 1879 zu München.

I. Dauer und Charakter der Ausstellung.

§ 1. Die Ausstellung wird im kgl. Glaspalast abgehalten, beginnt am 1. Juli 1879 und dauert bis Ende Oktober.

§ 2. Es werden Werke von Künstlern aller Länder angenommen aus dem Gebiete der Malerei, Skulptur, Architektur und der graphischen Künste.

II. Zulassung von Kunstwerken.

§ 3. Ueber die Zulässigkeit zur Ausstellung entscheidet eine aus Künstlern bestehende Jury, welche von der gesammten Münchener Künstlerschaft gewählt wird.

§ 4. Ausgeschlossen bleiben Werke, welche in den bisherigen Münchener internationalen Ausstellungen schon ausgestellt waren, Kopien mit alleiniger Ausnahme der Zeichnungen für den Stich, Photographien und andere auf mechanischem Wege erzeugte Werke und anonyme Arbeiten.

§ 5. In Privatbesitz befindliche Kunstwerke können nur mit ausdrücklicher schriftlicher Genehmigung der betreffenden Künstler ausgestellt werden.

§ 6. Mehr als drei Werke der gleichen Gattung dürfen nur dann von einem Künstler ausgestellt werden, wenn mit dem Komité ein Uebereinkommen hierüber getroffen wird; Cyklische Darstellungen gelten nur als ein Ausstellungsobjekt.

III. Anmeldung.

§ 7. Alle Anmeldungen und Mittheilungen in Ausstellungsangelegenheiten sind nur an das Komité für die internationale Kunstausstellung in München, Luitpoldstraße 3 (und nicht an dessen einzelne Mitglieder) zu richten.

§ 8. Die Anmeldungen geschehen nur durch Ausfüllung des beiliegenden Formulars, welches bis zum 31. März Abends portofrei an das Komité eingelaufen sein muß; spätere Anmeldungen können auf Berücksichtigung keinen Anspruch erheben.

Das Formular enthält:

Vor- und Zuname (Titel) des Künstlers, Geburtsort, Wohnort, und genaue Adresse, Schule und etwaige Auszeichnungen, ferner Anzahl und genaue Bezeichnung der auszustellenden Kunstwerke, Verkaufspreis oder Versicherungswerth in Reichsmark, beanspruchten Flächenraum, Bodenfläche in Meter, Besitzer, Adresse der Rück- oder Weitersendung, besondere Bemerkungen und eigenhändige Unterschrift.

Formulare können bezogen werden bei obengenanntem Komité.

IV. Zu- und Rücksendung.

§ 9. Die Zusendungen müssen spätestens bis 31. Mai Abends im Glaspalast erfolgt sein; nach diesem Termin eintreffende Sendungen können ihre Aufnahme nicht mehr beanspruchen und werden auf Kosten der Eigenthümer zurückgesendet.

§ 10. Das Komité übernimmt die Kosten des Hin- und Rücktransportes für solche Kunstwerke, welche durch Jurybeschluß zugelassen sind; die Kosten des Rücktransportes jedoch nur, wenn dieselben an den Ort zurückgehen, von welchem sie eingesandt wurden.

§ 11. Post- und Eilgut-Sendungen werden nur franco angenommen, Nachnahmen und Spesen werden nicht vergütet. Bei Sendungen, deren Gewicht 200 Kilogramm übersteigt, ist vorhergehende Anfrage nöthig.

§ 12. Die von der Jury nicht angenommenen Kunstwerke werden, wenn innerhalb 14 Tagen nach erfolgter Benachrichtigung nicht anders darüber verfügt wird, auf Kosten des Einsenders zurückgeschickt.

§ 13. Es wird Sorge getragen werden, daß sowohl die Schwierigkeiten bezüglich der Verzollung beim Hertransport als auch beim Rücktransport vermieden und insbesondere die zollfreie Wiedereinfuhr in die ausländischen Staaten erwirkt wird.

V. Verpackung.

§ 14. Die Kunstwerke müssen einzeln in einer Kiste von starkem Holz verpackt, die Bilder in den Kisten, sowie die Deckel, ausschließlich durch Schrauben mit runden Köpfen befestigt sein.

Die Eröffnung der Kisten geschieht in Gegenwart eines Komité-Mitglieds, welches über den Befund ein Protokoll aufnimmt, das gleiche Verfahren wird bei der Rücksendung beobachtet, welche sofort nach Schluß der Ausstellung beginnt.

§ 15. Um Irrungen möglichst vorzubeugen, ist es nöthig in der Kiste auf der inneren Seite des Deckels, sowie auf der Rückseite der Blindrahmen, bei plastischen Gegenständen auf einer dazu geeigneten Stelle, einen Zettel anzubringen, welcher Name und Wohnort des Einsenders resp. Eigenthümers, Bezeichnung des Kunstwerks, die Verkaufs- oder Versicherungssumme, genau übereinstimmend mit der Angabe des Anmeldescheines für das betreffende Kunstwerk enthält. Den Schaden, welcher aus der Nichtübereinstimmung der Angaben an der Kiste mit jenen des Anmeldescheins entstehen könnte, hat der Einsender zu tragen.

VI. Versicherung.

§ 16. Das Komité wird sämmtliche von der Jury angenommenen Kunstwerke durch eine deren Gesammtwerth entsprechende Pauschalsumme gegen Feuersgefahr versichern, an welcher die Einsender nach Verhältniß participiren, es wird für die Obhut und Erhaltung der ihm anvertrauten Kunstwerke alle mögliche Sorge tragen, übernimmt aber keinerlei Haftung für Beschädigung anderer Art.

VII. Verkauf.

§ 17. Bei Verkauf eines Kunstwerks werden 10% in Abzug gebracht.

§ 18. Zur größtmöglichen Förderung des Verkaufs wird ein eigener Agent aufgestellt.

§ 19. Um den Ausstellern noch weitere Gelegenheit zum Verkauf der Kunstwerke zu bieten, wird eine Lotterie veranstaltet werden.

VIII. Anderweitige Bestimmungen.

§ 20. Jeder Aussteller, gleichviel ob Urheber oder Besitzer, erhält eine nur für seine Person giltige Freikarte zum Besuche der Ausstellung.

§ 21. Ausstellungsgegenstände in irgend einer Weise zu kopiren, kann nur mit schriftlicher Erlaubniß des betreffenden Künstlers, eventuell auch des Besitzers, gestattet werden.

§ 22. Etwaige Reklamationen, welcher Art sie auch sein mögen, müssen längstens 3 Monate nach Schluß der Ausstellung eingegangen sein.



Für den Weihnachts-Tisch!

Bei J. BAEDEKER in Iserlohn erscheint:

RELIGION UND KUNST,

in ihrem gegenseitigen Verhältniss
dargestellt von

Lic. Dr. Gustav Portig,
Pastor in Zwickau.

1ter Theil (Geschichtliches) geh. M. 8 — elegant geb. M. 10.

INHALT:

I. Das Verhältniss von Religion und Kunst im Allgemeinen.
II. Die Verbreitung der Kunst im Leben.
Die Griechen. Die Römer. Gesammturtheil. Die christliche Welt. Das Mittelalter. Die neuere Zeit.
III. Verhältniss der Kunst zur Bühne, Schule und Kirche unserer Tage.
Die Bedeutung der dramatischen Kunst unserer Tage. Das Verhältniss der Kunst zur Schule — zur Kirche.
IV. Vereinigung der Religion und Kunst in der Person hervorragender Künstler.
I. Bildhauer. II. Maler. III. Tondichter. IV. Dichter.
V. Religion und Kunst bei den vorchristlichen Völkern.
Die Sprache als erste Kunstschöpfung. Die Naturvölker. Die Chinesen. Die Indier. Die Babylonier und Assyrer. Die Phönizier. Die Egypter. Die Juden. Die Griechen. Die Römer.
VI. Die Kunst und christliche Kirche.
Prinzipielle Stellung des Christenthums zur Kunst. Die alte Kirche. Das Mittelalter. Die römisch-katholische und die evangelische Kirche Die neuere Zeit.

Der **2te Theil** Systematisches) erscheint in Kurzem und enthält:

VII. Religion und Kunst in den Systemen der hervorragendsten Philosophen und Aesthetiker.
Die vorplatonische Philosophie. Plato, Aristoteles. Die Neuplatoniker. Augustin. Das Mittelalter. Alex Baumgarten, Winckelmann, Kant, Herder, Herbart, Zimmermann, Fries, Fr. von Baader, Krause J. G. Fichte Schelling Solger Hegel, Vischer, Feuerbach, Schopenhauer, Frauenstädt, E. von Hartmann. Schiller, Schleiermacher, Weise, J. H. Fichte, Fr. Thiersch, Köstlin, Carrière, Eckardt, Zeising, Lemcke, C. Hermann, v. Kirchmann.
VIII. Das Wesen der Religion und deren Verhältniss zur Kunst.
Begriff der Religion. Gottesbegriff. Die Phantasie und die aesthetische Inspiration. Der aesthetische und der religiöse Genius. Der aesthetische, der intellektualistische, der ethische Religionsbegriff. Gott als Urquell der Schönheit. Das Sakrament. Bedeutung der Kunst im ewigen Leben.

Verlag von Herrmann Vogel (früher Rud. Weigel's B.) in Leipzig.

Lieder eines Malers (Robert Reinick) mit Randzeichnungen seiner Freunde. (Mit 31 Original-Radirungen von Camphausen, J. W. Schirmer, A. Achenbach, E. Bendemann, C. F. Lessing u. A.) Neue Ausg. In 4. Eleg. Lwdbd. mit Goldschn. 22 Mk.

Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler. (62 S. Lieder u. Balladen mit 60 Radirungen v. Camphausen, Ad. Schroedter, Alfr. Rethel, Andr. Müller, J. W. Schirmer, M. v. Schwind, Ludw. Richter, H. Mücke, C. Scheuren u. A. Fortsetzung zu Vorigem.) 4. Eleg. Lwdbd. mit Goldschn. 26 Mark.

Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen. Erf. u. radirt von J. B. Sonderland. (41 rad. Vollbilder mit Text.) 4. Eleg. Lwdbd. mit Goldschn. 28 Mark.

Genelli, J. Bonav. Das Leben einer Hexe, in (10) Zeichnungen, gest. von H. Merz und J. Gonzenbach. Mit erl. Bemerkungen v. Dr. Herm. Ulrici. Gr. qu. Fol. Cart. 25 Mark.

Schwanthaler's Ludw., Mythen der Aphrodite. Fries in Gyps in der kön. Residenz zu München. Nach d. Originalzeichnung des Prof. L. Schwanthaler unter Leitung des Prof. S. Amsler gest. von Stäbli und Schütz. 13 Bl. nebst Erklärung. Neue Ausg. Qu.-Fol. Cart. 10 Mark.

— **do. — Der Kreuzzug des Kaisers Friedrich Barbarossa.** Fries in der kön. Residenz (Festsaalbau) in München. Gest. von S. Amsler. (18 Bl. nebst Textheft: histor. Erläuterungen v. Dr. K. Schnaase.) Neue Ausg. Gr. qu.-Fol. Cart. 16 Mark.

G. Freytag's neuer Roman.

Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Geschwister.

Von
Gustav Freytag.

Auch unter dem Titel:
„**Die Ahnen.** Roman von G. Freytag. 5. Band."

Ein Band in Octav. Preis *M.* 6. — Eleg. gebunden *M.* 7. —

Leipzig. Verlag von S. Hirzel.

Soeben erschien:

Archief

voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis

Band II. Lieferung 1. u. 2.

Preis für 10 Lieferungen Mk. 8 —
20 Lieferungen bilden einen Band.

Dieses Archiv ist bestimmt zur Publikation authentischer, bisher ungedruckter Aktenstücke zur holländischen Kunstgeschichte, geschmückt mit bildlichen Darstellungen und mit vollständigem Namensregister am Schlusse eines jeden Bandes, verspricht daher eine zuverlässige Quelle für das Studium zu werden und ergänzt die diesbezügl. Werke von Kramm und Immerreel.

Jede Buchhandlung nimmt Bestellungen an.

Van Hengel & Eeltjes,
Rotterdam.

Statt M. 60. — nur M. 20. —

Theodor Horschelt,

Sein Leben und seine Werke.

Spanien, Algier, Kaukasus.

Mit 50 (darunter 38 ganzseitigen) Originalzeichnungen (Kriegsscenen) in unveränderlichem Lichtdruck
und
eine biographische Skizze von
Dr. H. Holland.

4°. München 1874.
Ganz neuer Prachtband mit Goldschn.

Buchholz & Werner.
Buchhandlung u. Antiquariat.
Odeonsplatz 7. **München** — Hofgarten-Arkaden 31.

Gesucht Jahrg. 72 u. 77. d. Zeitschr. f. bild. Kunst st. Kunstchr., sodann d. laufd. Jhrg. z. Mitlesen u. ev. Ankauf. **Frey'sche Buchhdlg.** Ulm.

Empfehlenswerthe Weihnachtsgeschenke.

Im G. Schwetschke'schen Verlage, Sep. = Cto., in Halle a. S. und Leipzig erschienen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Illustrirte Zeitung für Kleine Leute Band I—VIII. Mit vielen hundert Illustrat. Herausgegeben unter Mitwirkung von Hugo Elm, A. Klauwell, Franz Knauth, E. Lausch, Joh. Meyer, M. Paul, Dr. C. Pilz, A. Richter, R. Roth, Frau Pauline Schanz, E. Stötzner, E. Wießner und Anderen. Eleg. cart. Preis à Band 4 Mark.

Das Buch der schönsten Märchen aller Völker. Herausgegeben von Rudolph Müldener. Mit vielen Illustrat. 20 Bogen in gr. 8. Eleg. cart. Preis 4 Mark.

Treuherz oder Trapper und Indianer. Bilder und Scenen aus Wald und Prärie des Westens von Amerika. Erzählung für Jugend und Volk von Richard Roth. Mit 6 Bunt- und 6 Tondruckbildern. Elg. cart. Preis 4 M. ord.

Die schönsten Sagen der deutschen Heimath. Der Jugend wiedererzählt von Hans Tharau. Mit 6 Tondruckbildern. Preis eleg. cart. 3 M. ord.

Aus Heimath und Fremde. Unterhaltung und Belehrung in Wort und Bild für unsere Kinder. Von E. Lausch. Erste Reihe. Erstes Bändchen. Unsere Kleinen. Zweites Bändchen. Glückliche Leutchen. Mit je 6 col. Bildern. Eleg. cart. Preis pro Heft 1 Mark 50 Pf.

Kinderfreuden. Lehrreiche Geschichten und Reime für die Kinderwelt. Von Cäcilie Mölte. Erste Reihe. Erstes Bändchen. Am langen Winterabend Zweites Bändchen. Für Regentage im Sommer. Mit je 6 col. Bildern. Eleg. cart. Preis pro Heft 1 Mark.

Das goldene Weihnachtsbuch. Beschreibung und Darstellung des Ursprungs, der Feier, der Sitten, der Gebräuche, Sagen und des Aberglaubens der Weihnachtszeit. Gleichzeitig Anleitung zur sinnigen Schmückung des Christbaumes, der Pyramide, sowie zur Anlegung der Krippen und Weihnachtsgärten. Von Hugo Elm. Eleg. cart. Preis 2 Mark.

Festwünsche für alle Stufen des Kindes- und Jugendalters. Eine reichhaltige Sammlung von Geburtstags-, Neujahrs-, Verlobungs-, Hochzeits- und andern Wünschen, Polterabend- und Hochzeitsscherzen, Albumblättern, Stammbuchversen, Sentenzen 2c. Herausgegeben von Ernst Lausch. Dritte, stark vermehrte und verb. Auflage. Eleg. cart. Preis 1 Mark 20 Pf.

Der griechische Münchhausen, oder die Geschichte von Lukians wunderbarer Reise. Aus dem Griechischen von R. Schönborn. Mit 6 Abbildungen. Eleg. cart. Preis 1 Mark.

Die vier Jahreszeiten. Zwölf Monatsbilder aus dem Thier- und Pflanzenleben. Mit Verschen für die Kinderwelt. Quer 8. Eleg. cart. Preis 1 Mark.

Verlag von Adolf Titze in Leipzig.

Unter dem Titel:

Meisterwerke der Aquarell-Malerei

Nach den Originalen in Chromolithographie

ausgeführt von

R. Steinbock in Berlin,

erscheinen eine Reihe von künstlerisch vollendeten Aquarellen erster Meister in getreuen Nachbildungen. Die **Steinbock**'sche Anstalt in Berlin, bekannt durch Herstellung der **Hildebrandt**'schen Landschaften, nimmt auf dem Gebiet der künstlerischen Aquarell-Imitation die erste Stelle ein; sie bürgt für meisterhafte Wiedergabe der Originale. Die Meisterwerke der Aquarell-Malerei erscheinen in zwanglosen Heften: **Subscription auf später Erscheinendes wird nicht beansprucht**; sie bringen vorwiegend figürliche Darstellungen und zwar zumeist vornehme, jedermann verständliche Genrebilder. Erschienen ist Lieferung 1, enthaltend:

Nr. 1. **Martens. J. F. (Amsterdam)** Die erste Cigarre (Bildgröße 26 : 36½ Ctm.)
„ 2. **Fontana, F. (Mailand)** Maskengeheimnisse „ 23 : 30½ „
„ 3. **Achenbach, A. (Düsseldorf)** Schifferboot im Sturm „ 43½ : 27½ „
„ 4. **Horschelt, Th. (München)** Kriegsspiel der Tscherkessen „ 43½ : 27½ „
„ 5. **Alt, R. (Wien)** Waldbach bei Hallstadt „ 33 : 24 „

Preis einer Lieferung von 5 Blatt in eleg. Umschlag 50 M. Einzelne Blätter à 12 M.

Die Blätter sind mit starkem engl. Passe-par-tout versehen. (Format 58½ : 48 Ctm.)

Auswahl und Ausführung ist derart, daß die Bilder gleichmäßig den Kunstverständigen wie den Laien anziehen und fesseln können; sie eignen sich selbst für **Sammler** von **Originalen** und geben vortreffliche **Vorbilder** für **Dilettanten** in der Aquarell-Malerei; ein geschmackvollerer Wandschmuck ist nicht denkbar. Das kunstsinnige Publikum wird diese farbigen Bilder gegenüber der massenhaften Production der Photographie als eine willkommene, das Auge erfrischende Abwechselung begrüßen.

In **Ernst Arnold's Kunstverlag** (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich

der

Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto

von

Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissem Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chines. Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesammtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller **Kenner** und **Kunstfreunde** erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle gipfeln in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

☞ Festgeschenk! ☜

Vorlagen für

Holzmalerei.

Heft 1 — 5 von E. Zschirmer.

Preis pro Heft 6 Mark.

In prachtvollem Farbendruck, sowie Anleitung zur Holzmalerei von Dr. F. Lahnek. Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Glaser & Garte.
Kunstverlag in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

19. December



Nr. 10.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. IV. — Vom Christmarkt. III. (Schluß.) — Weichardt, Das Stadthaus und die Villa; Niedling, Auf unsere Friedhöfe; Die Windsor-Sammlung in Photographien. — Albert Brendel †. — Griechische Ausgrabungen; Kupferstecher Eugen Doby. — Volkert's Stich nach Holbein's d. A. h. Barbara und h. Elisabeth; Gesellschaft für Radirkunst in Weimar. — Zeitschriften. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

IV.

Was die Porträt-, Historien- und Genremalerei nicht erreicht hat, eine ansehnliche Höhe bei gleichmäßiger Leistungsfähigkeit, blieb der Landschaftsmalerei vorbehalten. Wer nach der Pariser Weltausstellung noch einen Zweifel an der Thatsache empfinden konnte, daß die deutschen Landschaftsmaler die ersten der Welt sind — wir rechnen die Oesterreicher dabei zu den deutschen, — dem mußte die diesjährige Berliner Ausstellung den letzten Zweifel benehmen. Diejenigen, welche den deutschen Salon in Paris zusammenstellten, haben sicherlich nicht daran gedacht, die Landschaftsmalerei besonders zu begünstigen. Auch war es nur ein Zufall, daß sich gerade in diesem Jahre so viele ausgezeichnete Landschaften in Berlin zusammengefunden haben. Aber man kann diesem Zufall nur dankbar sein, da er uns eine ziemlich erschöpfende Uebersicht über den derzeitigen Stand der deutschen Landschaftsmalerei erlaubte.

Wiewohl es auch bei uns nicht mehr an Impressionisten fehlt und wahrlich nicht an schlechten, die Daubigny nicht viel nachgeben, hat diese sonderbare Richtung noch keinen bestimmenden Einfluß auf unsere Landschaftsmalerei geübt. Jene „synthetische“ Malerei, wie die Franzosen sie nennen, die nur Farbentöne nebeneinander setzt und damit auf eine Gesammtwirkung abzielt, hat in dem Düsseldorfer Munthe ihren genialsten Vertreter in Deutschland. Er fehlte. Wir mußten uns an seiner Stelle mit dem Weimaraner Koken begnügen, der auf einer Winterlandschaft in seiner Art Ausgezeichnetes bot.

Wiewohl die historische Landschaft noch kultivirt wird, bilden die Romantiker und die Stimmungsmaler nach wie vor das Gros. Kanoldt in Karlsruhe hatte zwei historische Landschaften geschickt, die in dem großen Stile Preller's komponirt, aber mit entschieden größerem Farbensinn ausgeführt waren. Eine Felslandschaft auf der Insel Ithaka mit Odysseus auf der Ziegenjagd als Staffage reiht sich glücklich den Preller'schen Odysseelandschaften an. Auf die Detaillirung ist vielleicht eine noch größere Sorgfalt verwendet. Eine zweite Landschaft mit Iphigenie am Meeresstrand hatte einen stark phantastischen Zug im Stile des verstorbenen Schirmer.

Wiewohl die beiden Achenbach nicht die Führung hatten — Andreas hatte nur zwei wenig bedeutende Bilder, darunter den schon öfters behandelten Fischmarkt von Ostende, geschickt und Oswald hatte die Wirkung seiner drei italienischen Landschaften durch sonderbare Farbenexperimente verdorben, — wurde gerade innerhalb ihrer eigensten Domänen Ausgezeichnetes geleistet. Flamm's Campagna mit dem Albanergebirge im Hintergrunde und eine Partie vom Golf von Neapel fesselten sowohl durch Harmonie des Kolorits als durch originelle Lichtwirkung. In der charakteristischen Beleuchtung lag auch der Hauptvorzug des Campagnabildes von Feddersen, einem Weimarer ultrarealistischer Richtung, der hier aber eine geradezu frappirende Wahrheit des Tons erreicht hat. Durch pikante Beleuchtungseffekte und eine flotte Pinselführung, die nur noch eines leichten Zügels bedarf, interessirten

auch drei italienische Landschaften von Paul Flickel (Berlin), namentlich eine Partie aus der Villa d'Este, welche auch eine entschiedene Begabung für charakteristische Auffassung architektonischer Formen verrieth. Aber sie wurden schließlich alle durch die herrlichen koloristischen Reize übertroffen, die Albert Hertel auf zwei genuesischen Landschaften entfaltete. Die eine gewährte uns einen Blick auf das Cap Portofino bei Genua mit der anstoßenden grünen Küste und zeichnete sich neben seinem satten, vornehmen Kolorit durch die charaktervolle Behandlung des Terrains aus. Die andere, nahender Sturm an der genuesischen Küste, war mehr phantastischer Natur, aber von höchst pikanter Farbenwirkung in den verschiedenen Nüancirungen des blauen Meerwassers unter wechselnder Beleuchtung. Das mag auch die Veranlassung gewesen sein, weshalb das Bild für die Nationalgalerie angekauft worden ist.

Wir sind damit zu den Marinemalern gekommen, die noch niemals so vollzählig vertreten waren. Außer dem anerkannten Triumvirat der älteren, A. Achenbach, Gude und Eschke, neben welchen dem Freiherrn v. Hafften nur um seines Alters willen ein Platz gebührt, waren die jüngeren, E. Dücker, Sturm, Schönleber und Saltzmann sehr erfolgreich in's Feld gerückt. Dücker hat weniger mit seinen Marinen trotz ihrer sehr schätzbaren Qualitäten seinen Erfolg erzielt, als mit einer ganz ungewöhnlich schönen und stimmungsvollen Abenddämmerung bei Mönchgut auf Rügen, die wir als die beste Landschaft der diesjährigen Ausstellung bezeichnen möchten. Auch sie hat einen Platz in der Nationalgalerie gefunden. Einen nicht minder großen Erfolg hat Saltzmann mit seiner Einfahrt in den Hafen von Colberg erzielt. Er offenbarte darin eine Kraft, welche an die Andreas Achenbach's erinnert. Nur weiß er noch nicht jene durchsichtige Klarheit des Wassers zu erreichen, die dem großen Düsseldorfer freilich noch kein Mensch nachgemacht hat. Saltzmann hat in Folge seines kühn concipirten Bildes, welches die Aufmerksamkeit des kronprinzlichen Paares erregte, die Erlaubniß erhalten, mit dem Prinzen Heinrich, dem zukünftigen Admiral der deutschen Flotte, die Reise um die Welt mitmachen zu dürfen. Während Saltzmann das Meer gleichsam von seiner dramatischen Seite zeigt, schildert Dücker mit noch größerer Virtuosität und mit gereifterer Technik die Meeresstille und die Reflexe des Sonnenlichtes auf dem Wasserspiegel bis in scheinbar unabsehliche Fernen. Gustav Schönleber in München weiß ebenfalls das Spiel des Sonnenlichts auf der silbernen Fläche mit bedeutendem malerischen Geschick darzustellen. Das Wasser auf den Sturm'schen Marinen ist dagegen starr und bewegungslos, es macht den Eindruck erstarrten Glases. Eschke's Partie aus dem Hafen von Livorno wirkt besonders durch die pikante Beleuchtung, die von drei Seiten ausgeht, von dem Monde, von der Laterne des Leuchtthurms und von der Kajüte eines Dampfers, welcher majestätisch die dunklen Wellen durchfurcht. Freiherr v. Hafften, der Romantiker, war mit einem großen, stark theatralischen Seestück vertreten, auf dem wir ein wildschäumendes Meer unter phantastischer Beleuchtung mit den von den Wogen an die Oberfläche getragenen Leichen Hero's und Leander's und darüber einen hochragenden Felsen mit einem antiken Schlosse sehen. Der russische Marinemaler Aivasowski, der ein häufiger Gast auf unseren Ausstellungen ist, fehlte auch in diesem Jahre nicht. Aber seine romantischen, in allen Farben spielenden und mit peinlicher Glätte gemalten Seestücke aus dem schwarzen Meere sehen einander so ähnlich, daß man beim besten Willen ihnen nichts Neues nachsagen kann.

Unter den Gebirgsmalern — der Spezialitätenkultus nimmt immer mehr überhand — hat Karl Ludwig, Professor an der Kunstschule in Stuttgart, mit einer Partie von St. Gotthardpaß den ersten Treffer gezogen. Es ist ein riesiges Stück Leinwand, nichts als kahler, nicht einmal besonders pittoresk-gestalteter Felsen, dem nur eine ganz unbedeutende Staffage beigegeben ist. Und doch ist es dem Maler gelungen durch charakteristische Behandlung der Felspartien, durch Gliederung der kolossalen Massen und durch Einführung glücklicher Lichteffekte die ungeheuere Fläche zu beleben und interessant zu machen. Sein Bild wurde für die Nationalgalerie erworben. Otto v. Kamecke (Rhonegletscher und Alpenglühen oberhalb dem Grindelwald) und Metzener (Landschaft aus den italienischen Alpen) bewährten ihre schon oft erprobte Kraft. Jansen in Düsseldorf kommt unter den jüngeren hinsichtlich großer Auffassung der Gebirgsnatur den älteren Meistern am nächsten. Fahrbach in Düsseldorf debütirte sehr glücklich mit einer Landschaft aus dem Schwarzwald.

Die Stimmungsmaler der Mark Brandenburg, Bennewitz v. Löfen, Scherres und Douzette, waren, ein jeder durch seine Spezialität, — Sonnenuntergang, Regenstimmung, und Mondschein — trefflich vertreten, während Werner Schuch in Hannover der Lüneburger Heide kaum neue Reize entlockt. Eugen Bracht in Karlsruhe, Deutschlands bester Terrainmaler, weiß durch den Schmelz seines malerischen Vortrags dem violetten Haidekraut und dem gelben Sande ganz andere koloristische Effekte abzugewinnen. Viel höher stand jedoch eine Landschaft von der Insel Rügen mit einer sandigen Straße im Vordergrunde, die ein hügliges, leicht bewachsenes Terrain quer durchschneidet, und schwarz sich zusammenballende Gewitterwolken darüber.

Von auswärtigen Landschaftern ist Professor v. Lichtenfels in Wien zu nennen, dessen Campagnalandschaft durch eine delikate Farbengebung und durch eine fein poetische Stimmung erfreute. Auch seinen Aquarellen aus Istrien sind dieselben Vorzüge nachzurühmen.

Auf einer Partie aus dem bayerischen Gebirge hat sich Paul Meyerheim ebenso sehr als Landschafter wie als Thiermaler bewährt. Ich möchte sogar behaupten, Meyerheim habe niemals etwas besseres gemalt, als diese mächtigen Bergeshäupter, die noch von den Schleiern der Wolken umhüllt sind, welche sich eben über das zu ihren Füßen liegende Thal entladen haben. Hier sieht man einen Kohlenmeiler, der bläulichen Rauch in die regenfeuchte Luft emporsendet, und links davon ein Ochsengespann vor einem mit Kohlensäcken beladenen Wagen, der im Morast des aufgeweichten Waldweges stecken geblieben ist. Zwei Köhler sind emsig bemüht, die Räder aus dem Sumpfe herauszuziehen. Die beiden Männer erinnern in ihrer markigen Charakteristik, in der meisterhaften Zeichnung, in der energischen Bewegung direkt an die besten Figuren Menzel's auf seinem Eisenwalzwerk. Da Meyerheim außerdem durch zwei große, mit echt französischer Verve gemalte Stillleben vertreten war, hält es für die übrigen Anhänger dieser Gattung, deren Zahl von Jahr zu Jahr größer wird, schwer, sich neben dem glänzenden Koloristen zu behaupten. Ihm ebenbürtig ist nur Albert Hertel, der auch in diesem Genre excellirt, und die Karlsruher Malerin Hermine v. Preuscher kommt ihm mit drei zu einer spanischen Wand vereinigten Stillleben ziemlich nahe. Ich habe noch bei keiner modernen Künstlerin eine so sichere Beherrschung der malerischen Mittel bemerkt, wie bei dieser Dame.

Die Thiermaler haben nichts von Bedeutung geleistet, und unter den Architekturmalern ist auch nur Adolf Seel über ein mittleres Niveau hinausgegangen. Er führt uns in das Innere eines ägyptischen Harems. Die Wände sind bis zur Decke mit farbig glasirten Thonfliesen bekleidet, der Erdboden ist mit schwellenden Teppichen belegt, und kunstvoll mit Perlmutter ausgelegte Tische und Bänke stehen rings herum. Eine hübsche Tscherkessin mit einem Kinde und einige maurische Sklavinnen, von denen eine zwei Polichinells tanzen läßt, hocken auf den Teppichen. Das Bild ist mit größter Sorgfalt in allen Theilen gleich liebevoll durchgeführt und von einer Noblesse des Tons, der von den Berliner Architekturmalern Graeb und Wilberg selten erreicht wird. Ein Schüler des letzteren, Valentini, hat in einer Partie aus dem Rathhaushofe in Rothenburg an der Tauber ein feines Verständniß für architektonische Form und für pikante Lichtführung bekundet.

Unter den Zeichnungen war besonders ein Cyklus von sechs im strengen Stile der neudeutschen Kunst ausgeführten und edel komponirten Darstellungen aus dem Leben des Propheten Daniel von Professor Pfannschmidt bemerkenswerth, der für die Nationalgalerie erworben worden ist, und das Porträt des Physiologen Dubois-Reymond, eine geistreiche Bleistiftzeichnung von A. Menzel.

Der Kupferstich war wie immer sehr spärlich vertreten. Ein Stich nach dem Rubensporträt der Wiener Belvederegalerie von Lindner in München repräsentirte die klassische Kunst, Luby's Gratulation nach Knaus und Forberg's amüsante Lektüre nach Scheurenberg die moderne. Der letztere hatte auch eine Anzahl sehr lebensvoller Porträts Düsseldorfer Künstler in sauberen Radirungen ausgestellt.

Auch in der Abtheilung der Bildwerke sah es nicht sehr erfreulich aus. Büsten und Porträtmedaillons überwogen hier verhältnißmäßig noch mehr als die Bildnisse unter den Gemälden. Die beste dieser Büste war eine männliche in Bronze von F. Beer aus Wien, gegenwärtig in Paris. Seine Technik ist eine spezifisch französische und spezifisch französisch auch die geistreiche und lebendige Behandlung. Nur eine weibliche Büste von R. Begas und eine männliche von dem augenscheinlich von Begas beeinflußten Bergmeier konnten sich neben der Beer'schen Arbeit sehen lassen. — Die monumentale Plastik war wenigstens durch zwei vortreffliche Werke vertreten; durch das Gipsmodell zur Kolossalstatue des Fürsten Bismarck fur Köln von F. Schaper, ein Werk von großer Conception und ächt historischem Charakter, und durch ein Brunnenstandbild für Crimmitzschau in Sachsen von R. Henze in Dresden, welches die gewerbthätige Stadt selbst mit Mauerkrone und Spindel personificirte. — Aus der Zahl der Genregruppen sind ein trinkender Knabe von Curfeß aus Stuttgart, eine junge Albanerin, die triumphirend ihr brennendes Moccololicht in die Höhe hält, von Eduard Müller aus Coburg und ein römischer Hirtenjunge von Carl Schlüter in Dresden, der für die Nationalgalerie angekauft wurde, zu erwähnen.

In der Architekturabtheilung bildeten, auch ein Charakteristikum für die Zeit, Konkurrenzentwürfe, die nicht zur Ausführung bestimmt sind, die Majorität. Unter den wenigen Plänen für Kunstbauten, die im Werke sind, verdiente der Entwurf für das Geschäftshaus der Versicherungsgesellschaft „Germania“, ein großartig angelegter Bau von imponirenden Formen im Stile der deutschen Renaissance, von Kayser und von Großheim den Preis.

A. R.

Vom Christmarkt.

III. (Schluß.)

Das schöne Unternehmen der Verlagshandlung von Paul Neff, eine Auswahl von hundert der vorzüglichsten Malerstiche und Malerradirungen und Formschnitte mit Rücksicht auf die historische Entwickelung der Kunst durch Lichtdruck zu vervielfältigen, ist von uns im vorigen Jahre der Beachtung der Kunstfreunde dringend empfohlen. „Die Kunst für Alle", wie das von dem Kunsthändler H. G. Gutekunst herausgegebene, von dem Inspektor des k. Kupferstichkabinets in Stuttgart L. Weißer mit Erläuterungen versehene Werk betitelt ist, hat es bis zur 22. Lieferung gebracht und rechtfertigt in seinem Fortgange die durch seine Anfänge begründeten Erwartungen. Im Verein mit der in gleichem Verlage erschienenen Sammlung von Lichtdrucken unter dem Titel: „Die Klassiker der Malerei", herausgegeben von P. F. Krell (I. Serie Italienische Renaissance, 68 Blatt, II. Serie, Niederländer und Spanier, 66 Blatt) wird es, einmal vollendet, vortreffliches Illustrationsmaterial bieten zu der immer noch ungeschriebenen Geschichte des Kupferstiches und Formschnittes, zu der sich ja auch wohl einmal der rechte Mann finden lassen wird. — Da wir bei dieser Veranlassung das kunstgeschichtliche Gebiet berühren, sei es gestattet, im Vorbeigehen an die bemerkenswerthesten Publikationen zu erinnern, mit welchen die Kunstliteratur im vergangenen Jahre bereichert worden ist. Die Verlagshandlung von Ebner & Seubert in Stuttgart brachte eine zweite durch eine große Anzahl neuer und trefflicher Illustrationen vermehrte Auflage von Jak. Burckhardt's „Geschichte der Renaissance in Italien", sodann den ersten Band der „Geschichte der italienischen Malerei des 4. bis in's 16. Jahrhundert" von W. Lübke, dem noch ein zweiter folgen wird, endlich eine weitere Folge von Lieferungen der neuen Ausgabe der Denkmäler der Kunst, bearbeitet von W. Lübke und C. v. Lützow, zu deren Abschluß noch zwei Lieferungen (39 u. 40) fehlen. Die Verlagshandlung dieser Zeitschrift konnte das von Rob. Dohme geleitete umfängliche Unternehmen einer Kunstgeschichte in Biographien unter dem Titel: „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" so weit fördern, daß zu den im vorigen Jahre vollendeten beiden Bänden zwei neue, die Künstler Italiens von Niccolo Pisano bis auf Michelangelo behandelnde Bände hinzugetreten sind. An dem dritten Bande waren als Mitarbeiter hauptsächlich thätig: Ed. Dobbert, dessen Antheil auch in einer besonderen Ausgabe als „Beiträge zur Geschichte der italienischen Kunst gegen Ausgang des Mittelalters" erschienen ist, K. Woermann (Masaccio und dessen nächste Nachfolger), R. Vischer (Signorelli und Sodoma), Ad. Rosenberg (Ghiberti und Donatello), W. Bode (Die Familie der Robbia und die Marmorbildner des Quattrocento), H. Semper (Brunellesco, Verrocchio, Bramante), A. Woltmann (Mantegna), R. Redtenbacher (L. B. Alberti und Peruzzi), M. Jordan (Perugino). Den vierten Band füllt Springer's Raffael und Michelangelo. — Dieselbe Verlagsfirma führte auch das rasch zu einer großen Verbreitung gelangte Unternehmen „Kunsthistorische Bilderbogen" in einem Umfange von 246 Blättern zu Ende. Dieselben gewähren einen Ueberblick über die Entwickelung der bildenden Künste einschließlich des Kunstgewerbes von den ältesten Zeiten bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Ein erläuternder Text ist für die nächste Zeit in Aussicht gestellt. — Aus demselben Verlage ging Woltmann's „Geschichte der Malerei" hervor, deren erster Band, das Alterthum und das Mittelalter umfassend, soeben vollendet wurde. Die antike Malerei hat K. Woermann zum Verfasser und ist auch als Separatausgabe zu haben. — Als ein ebenfalls reich und gut illustrirtes Werk, welches wichtiges Material zur Geschichte des Kunsthandwerkes liefert, ist Jännecke's „Grundriß der Keramik" (Stuttgart, P. Neff) zu nennen, von welchem bis jetzt 14 Lieferungen vorliegen. Endlich mag auch noch ein französischer Versuch, die gesammte Kunstgeschichte populär zu behandeln, Erwähnung finden, die von Felix Clement herausgegebene Histoire abregée des Beaux-arts. Bei diesem Buche befremdet die dürftige Ausstattung sowohl in Druck und Papier, als auch in der Auswahl und der Behandlung der Illustrationen um so mehr, als die Verlagshandlung von Didot sonst so großen Werth auf äußere Eleganz und den künstlerischen Schmuck ihrer Verlagsartikel zu legen pflegt.

Am Schlusse dieses Ueberblicks angelangt, hätten wir gern noch mit einer reichen Christbescheerung für das kleine Volk aufgewartet. Aber Kunst und Buchhandel haben heuer, wie es scheint, nur geringe Anstrengungen gemacht, um die Festfreude der Kinderwelt zu erhöhen. Oskar Pletsch, der Unermüdliche, hat seinen beliebten Quartbändchen wieder ein neues unter dem Titel „Guckaus" mit 17 Holzschnitten (Verlag von A. Dürr) hinzugefügt; von verwandter Art ist Fr. Werckmeister's „Die Kinderwelt" mit fünfzehn ebenfalls mit Reimversen versehenen Zeichnungen (Berlin, Photograph. Gesellschaft). In ähnlicher Weise hat auch Eugen Klimsch für den Weihnachtstisch gesorgt, nur daß er in den „Sonnenblicken aus dem Lenz des Lebens" (Frankfurt, May Söhne) dem Dichter (Georg Lang) den Vortritt läßt und sich mit der Rolle des Illustrators begnügt. Klimsch gehört



unstreitig zu den glücklichsten Illustrations-zeichnern, seine Erfindungen sind von un-gesuchter Anmuth und nicht selten von heite-rer Laune. Das gilt namentlich in Bezug auf seine Märchenbilder, mit denen die in demselben Verlage erschienenen „Deutschen Märchen in Wort und Bild“ ausge-stattet sind. In diesen Quartheften hat das Beispiel der englischen kolorirten Bilderbücher, auf welche in diesen Blättern wiederholt aufmerk-sam gemacht worden ist, glückliche Nachahmung gefunden. Das Kolorit beschränkt sich auf we-nige ungebrochene Farbentöne und sieht mit Recht von einer eigentlich malerischen Be-handlung ab. Alle Formen sind durch kräftige Zeichnung klar und bestimmt herausgehoben, die Kompositionen aber auf wenige Figuren be-schränkt, deren Verhältniß zu der dargestellten Handlung sofort in die Augen springt. So fin-det sich die naive, noch von keiner Reflexion getrübte Phantasie des Kindes leicht zurecht, sein Verstand hat den vollen Genuß, die Fabel im Bilde als etwas Wirkliches zu begreifen; das hübsche Schneewittchen, die böse Königin, der schmucke Königssohn, das verachtete Aschenbrödel, wie sie alle im bunten Kleide leibhaftig auf-treten, werden dem kleinen Völkchen nicht minder glaubhaft erscheinen, als die Geschichte selbst, die es von Mutter und Großmutter so gerne und so oft hat erzählen hören.

S.

Aus Lang, „Sonnenblicke aus dem Lenz des Lebens“. Verlag von C. G. May Söhne in Frankfurt.

Kunstliteratur.

Das Stadthaus und die Villa. Entwürfe von Karl Weichardt, Architekt in Weimar. 2 Theile. Weimar, Bernh. Friedr. Voigt. 1878. 12 Mk. 50 Pf.

Der erste Theil des vorliegenden Werkes enthält auf 30 Tafeln Projekte städtischer und vorstädtischer Wohngebäude, der zweite auf 20 Tafeln Entwürfe von Landhäusern, Villen, Schweizer- und Weinberghäusern. Als Lehrbuch für höhere Klassen von Gewerbe- und Bauschulen sowie zum Selbstunterricht für junge Bautechniker verdient die Arbeit allgemeinere Beachtung. Mit geläutertem Geschmack und bei freier Verwendung der für moderne Bauten zulässigen Stile sind die Räume glücklich gruppirt. Den eigentlichen Zweck, dem deutschen Bauunternehmer und Bauherrn Anregungen zur individuellen künstlerischen Lösung der Aufgaben zu gewähren, hat Weichardt vermöge seiner durch gründliche Studien und reiche Praxis gereiften Erfindungsgabe bestens erreicht. Die mannigfaltigen baulichen Bedürfnisse des wohlhabenden Bürgerstandes sind ohne Rücksicht auf unberechenbare Zufälligkeiten des Platzes und persönliche Wünsche streng in's Auge gefaßt, um ein durchgehendes Prinzip rein sachlicher Natur in Reihenfolge und Behandlung festzuhalten. Den Darstellungen typisch gewordener Grundriß-Anordnungen reihen sich freie Lösungen der verschiedensten Programme an. Ein reichhaltiger Text verdeutlicht eingehend die Abbildungen der Façade, die perspektivischen Ansichten der Gebäude und die Grundrisse, welche sämmtlich korrekt gezeichnet und zu Lehrzwecken sorgfältig detaillirt sind. Die Ausstattung entspricht in jeder Beziehung den gesteigerten Anforderungen der Gegenwart. L. v. D.

Auf unsere Friedhöfe. Original-Entwürfe zu Grabdenkmalen. Entworfen und gezeichnet von A. Niedling. 20 Tafeln. Folio. Weimar, Verlag von B. F. Voigt. 1878. 6 Mk.

Das Werk dient vorwiegend praktischen Interessen. Der Bild- und Steinhauer kann an den zahlreichen, in verschiedenen Stilarten ausgeführten, vorzüglichen Entwürfen lernen, wie in architektonischer und ornamentaler Beziehung formvollendete und würdige Monumente für Ruhestätten herzustellen sind. Die Gesammtansichten, Grundrisse, Profile und Details eignen sich auch als Vorlagen im konstruktiven Zeichnen, so daß die Möglichkeit mehrfacher Nutzbarkeit den Werth der Arbeit erhöht. L. v. D.

---

* **Neue photographische Publikation der Windsor-Sammlung.** Die von der Leitung der Grosvenor Gallery in London unlängst veranstaltete Ausstellung von Handzeichnungen Lionardo's aus der k. Sammlung in Windsor Castle hat den Anstoß gegeben zu einer neuen großartigen Publikation der Handzeichnungenschätze dieser weltberühmten Sammlung, deren Prospekt soeben versendet wird. Es handelt sich nicht nur um die Herausgabe der Lionardo'schen Windsorzeichnungen, sondern auch um eine Reihe von Zeichnungen von Raffael, Michelangelo, sowie von anderen älteren italienischen, deutschen und französischen Meistern. Die Blätter werden von dem Direktor der Windsor-Sammlung, Hrn. R. Holmes ausgewählt und durch Hrn. St. Thompson in den Farben der Originale durch ein dauerhaftes photographisches Verfahren facsimile reproducirt. Die ganze Publikation zerfällt in vier Portfolio's, von denen das erste und zweite 100 Zeichnungen von Lionardo (zum Subscriptions-Preise von 10 Guineen), das dritte 36 Zeichnungen von Raffael und Michelangelo (zum Preise von 5 G.), das vierte die Zeichnungen der übrigen alten Meister (zum Preise von 5 G.) enthalten werden. Jedes Portfolio ist einzeln zu beziehen. Man kann auch auf eine Auswahl von 20 Bl. aus allen vier Portfolio's z. Pr. von 3 Guineen subscribiren. Die Bestellungen sind an das Sekretariat der Grosvenor Gallery, London, W. New Bond Street, zu richten.

Nekrolog.

Albert Brendel, der bekannte deutsche Thier- und Landschaftsmaler, geb. 1827 in Berlin, ist in Barbison bei Fontainebleau kürzlich gestorben. Beim Ausbruch des Krieges von 1870—71 war derselbe genöthigt nach einem langen Aufenthalt in der französischen Hauptstadt nach Deutschland zurückzukehren. Er war aber während seines langen Aufenthaltes in Frankreich ganz Franzose geworden und kehrte bald nach dem Kriege nach Paris zurück, wo er gut aufgenommen wurde.

Vermischte Nachrichten.

Griechische Ausgrabungen. Bei Nauplia ist eine große Nekropolis aufgefunden mit einer bedeutenden Anzahl von Gräbern, welche im Felsen ausgehauen sind. Bisher sind nur einzelne derselben geöffnet; einige waren noch in unberührtem Zustande, und man fand Thongefäße nebst unförmlichen Idolen. Professor Euthymios Kastorchis hat eine Schrift über diese Funde herausgegeben. Am 9. Oktober ist Herr Stamatakis nach Nauplia gesandt worden, um eine methodische Ausgrabung zu beginnen. Wir finden jetzt also auch in Griechenland, wie in Etrurien, zusammenhängende, im Felsen grottenartig ausgearbeitete Todtenstädte. Diese gewölbten Felsgrotten erscheinen nur die Vorbilder der prachtvoll ausgemauerten Grotten in der Unterstadt von Mykenä, und es kommt allmählich ein ganz neues Material zusammen, um uns eine Anschauung zu geben von dem Zeitalter griechischer Geschichte, welches jenseit der Herrschaft der Pelopiden liegt. Vixere fortes ante Agamemnona multi! Von den alten Geschlechtern, welche in dem Zeitalter der Perseiden mächtig und reich waren, kommen nun die Ueberreste zu Tage. — Seit Ende September befindet sich Dr. Schliemann wieder in der Landschaft von Troja und setzt die Ausgrabungen auf Hissarlik fort, und zwar mit der erheblichen Anzahl von 125 bis 150 Arbeitern. Wie er dem Nürnberger Correspondenten in einem Briefe vom 26. Oktober mittheilt, sind seine Bemühungen bereits von dem glücklichsten Erfolge gekrönt. Eine Menge Hausmauern von dem großen Gebäude, welches Schliemann dem Könige oder Haupte der Stadt zuschreibt, wurden an's Licht gebracht; aber alle diese Mauern gleichwie in den cyklopischen Häusern in Tiryns, Mykenä und auf Ithaka, sind nur die Substruktionen eines großen hölzernen Hauses, wie denn auch eine Aschen- und Schuttschicht von 6—10′ Dicke sich in diesen Mauern vorfand. Hier machte Schliemann einen bedeutenden Fund: einen merkwürdigen Dolch, einen Gegenstand in Gestalt eines Schweines aus Elfenbein und einen Schatz, der sich in einer Vase aus Bronze, welche wieder in einer Vase aus Terracotta enthalten war, befand; beide Vasen waren jedoch zerschlagen. Der Schatz besteht aus 22 goldenen und 13 silbernen Ohrringen, zwei Tuchnadeln mit Spirale von Gold, vier goldenen Gegenständen ganz gleich jenen, die in Schliemann's Buch über Mykenä unter Nr. 297 und 299 abgebildet sind; ferner ein Armband von Elektron, Tausende von goldenen Perlen und Tausende auf Elfenbeinstäbchen gezogene silberne Ringe, welche wahrscheinlich von Halsbändern herrühren. Fast alles Silber war an einander geschmolzen, und alle Gegenstände zeugten von der furchtbaren Glut, der sie ausgesetzt waren; am Armbande sind silberne und goldene Ohrringe und auch viele Perlen festgelöthet. Dieser höchst merkwürdige Fund wurde in Gegenwart von sechs Offizieren des englischen Kriegsschiffes Monarch gemacht. Ein weiterer, nicht minder interessanter Fund wurde genau 16 Fuß unter der im Jahre 306 vor Christus von Lysimachus erbauten Ringmauer, aber noch 60 Fuß außerhalb der alten trojanischen Ringmauer gemacht. Man fand dort zwei höchst merkwürdige Haarnadeln von Gold. Eine davon hat oben eine viereckige goldene Platte und auf dieser stehen sechs kleine goldene Vasen, je mit zwei Henkeln und großen platten Deckeln. Die Platte selbst ist in 10 Felder getheilt, 6 kleine und 4 große, und auf jedem der letzteren sind kleine, niedliche Spiralen, aus feinem Golddrahte bestehend, gelöthet, die genau so aussehen wie die unter Nr. 295 und 296 in „Mykenä" abgebildeten. Auch die Basis der Platte läuft nach rechts und links in hübsche Spiralen aus. Schliemann hebt hierbei hervor, daß er auf Hissarlik wiederholt Goldsachen findet, welche mit den in Mykenä gefundenen vollkommen übereinstimmen.

* **Der Kupferstecher Eugen Doby**, ein geborener Ungar, der aber seit mehreren Jahren in Wien ansässig ist, hat kürzlich einen mit Subvention des ungarischen Ministeriums



unternommenen großen Stich von Than's Porträt des Kaisers Franz Joseph vollendet. Das Bild stellt den Kaiser in ungarischer Husarenuniform vor dem Throne stehend dar und ist durch Aehnlichkeit und glückliche Auffassung ausgezeichnet. Das Original, nach welchem Doby den mit Sorgfalt und Pietät behandelten Stich ausführte, befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Pest. — Gegenwärtig arbeitet der Künstler im Auftrage des österreichischen Oberstkämmereramtes an einer großen Platte nach Ed. Engerth's ungarischem Krönungsbild.

Kunsthandel.

L. v. D. August Volkert, Kupferstecher in München, hat vor Kurzem die durch Schönheit hervorragendsten Gestalten Holbein's des Aelteren, die heilige Barbara und die heilige Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, von den Seitenflügeln des Münchener Sebastiansaltares, durch einen meisterhaften Stich reproducirt. (Vergl. Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. Leipzig, Seemann. 1874. S. 90—94) Der Künstler hat die seinem Stiche zu Grunde liegende Zeichnung streng nach den Originalgemälden ausgeführt und um dem Geschmacke des Publikums Folge zu geben, die von Holbein getrennt gemalten Figuren durch die angebrachte Randverzierung zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Volkert's Leistung ist das Resultat eines fünfjährigen Bemühens. Sie beweist ein durchdringendes Verständniß und feines Nachempfinden des Originals, dessen charakteristische Vorzüge durch Korrektheit der Linienführung, zarte Abtönung und Uebergänge von lichteren zu dunkler gehaltenen Partien streng gewahrt erscheinen. Der Stich hat die ansehnliche Größe von 32 Cent. Breite und 46 Cent. Höhe (ohne den Plattenrand.) Kunstvereinen und werkthätigen Freunden der graphischen Künste sei die Platte auf's Wärmste empfohlen. Hoffentlich werden dem Künstler bald die Mittel gewährt, auch das Hauptbild und die beiden Außenseiten der Flügel durch seinen Grabstichel in derselben vollendeten Technik zu vervielfältigen.

L. v. D. Die Gesellschaft für Radirkunst in Weimar hat kürzlich den zweiten Jahrgang ihres Albums mit 14 Blättern veröffentlicht Die figürlichen Kompositionen von Linning sen. und jun., von Struys und Friedrichs ragen sowohl durch die Wahl interessanter Motive, als durch die der geistvollen Auffassung adäquate Zeichnung hervor. Brendel's Schilderungen des Thierlebens gehören zu den Perlen der Sammlung. Auch die vorzüglichen Landschaftsradirungen von Hagen, v. Gleichen-Rußwurm, Weichberger, G. Koken und Malchin bezeugen einen gesunden Realismus. Einige Blätter sind durch warme Empfindung für die heimathliche Natur ausgezeichnet, in anderen ist der eigenthümliche Reiz durch effektvolle Beleuchtung in malerischem Sinne erzielt Die vortreffliche Technik der Künstler hat durch den Druck eine geschickte Interpretation erfahren.

Zeitschriften.

L'Art. No. 204. 205.

Quelques Velasques du musée de Madrid: I. Esope et Ménippe. II. Les fileuses, von P. de Madrazo. — La peinture à l'exposition universelle de 1878: L'école Neerlandaise; les États-Unis, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris: I. Aquarelles et dessins, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 341. 343.

C. B. Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst, von A. S. Murray. — Mr. Caldecotts picture-books, von W. E. Henley. — Newminster abbey, von J. T. Micklethwaite. — The exhibition of works of art in Berlin, von G. Brandes. — Memoirs of the life of Anna Jameson, von Mary M. Heaton. — The Dudley gallery. — Etchings by the great masters at the galleries of the fine art society, von J. Comyns Carr. — The catalogue of the national gallery, von J. P. Richter. — Obituary: The late Sam Bough, R. S. A., von R. L. Stevenson; John Henderson, Esq.; Rob. Wallis.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10. 11.

Aus einer Halberstädter Handschrift, von W. Wattenbach — Eine urkundliche Notiz über Ulrich Reichenthal, von Gmelin. — Zur Tulpenmanie des 17. Jahrh., von A. v. Eye. — Zur Geschichte des Anspacher Schützenwesens im 15. Jahrh., von A. Moerath. — Zur Einführung des gregorianischen Kalenders, von F. Zimmermann. — Nachtrag zum Doppeladler. — Interessantes Stadt-Siegel aus dem Anfang des 14. Jahrh.

Chronique des Arts. No. 37.

Le musée des arts décoratifs. — Monuments historiques. — Vote du budget des beaux-arts.

Deutsche Bauzeitung. No. 95. 96.

Zur Berliner Bauordnung. — Zur Purifikation der Kirchen. — Die Konkurrenz für Entwürfe zum Kollegien-Gebäude der Universität Strassburg. — Das Leipziger Theater und die Langhans-Büste, von O. Brückwald.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 257.

Le moyen âge et la renaissance au Trocadéro III: La ferronnerie et la coutellerie, von A. Darcel (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars III: La céramique moderne et la verrerie, von A. R. de Liesville. (Mit Abbild.) — L'architecture du champ de Mars et au Trocadéro II: L'architecture étrangère, von P. Sédille. (Mit Abbild.) — Les faïences françaises et les porcelaines au Trocadéro, von H. Darcel. (Mit Abbild.) — La galerie orientale du Trocadéro, von H. Lavoix (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars III: Les meubles, von M. Vachon. (Mit Abbild.)

Inserate.

Revidirtes Reglement
der
PERMANENTEN GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
von
Louis Bock & Sohn in Hamburg.

§ 1. Die Ausstellung wird ihre Thätigkeit und ihren Verkaufsbetrieb ausschliesslich Werken von künstlerischem Werthe zuwenden. (Copien sind gänzlich ausgeschlossen.)

§ 2. Die Unterzeichneten tragen die einmaligen Kosten der Hin- oder Zurückfracht im Deutschen Reich; Sendungen durch die Post oder als Eilgut jedoch werden nur franco angenommen.

§ 3. Alle Sendungen werden vor Zeugen sofort beim Empfang geöffnet und ebenso verpackt und an den Aussteller zurück oder weiter befördert. Für Beschädigungen während des Transports wird demnach nicht gehaftet.

§ 4. Dagegen wird Seitens der Unterzeichneten völlige Garantie gegen Brand übernommen, bis zu dem Tage, wo die Gegenstände die Ausstellung wieder verlassen.

§ 5. Bei Gemälden, deren Rahmengrösse über 2 Meter Länge oder deren Gewicht über 100 Kilo beträgt, bedarf es der vorherigen beiderseitigen Uebereinkunft.

§ 6. Die Aussteller verpflichten sich, ihre Werke mindestens vier Wochen auf der Ausstellung zu belassen. Andere Vereinbarungen sind dadurch nicht ausgeschlossen.

§ 7. Bei allen Verkäufen berechnet die Ausstellung zur Deckung der Kosten etc. 10% von dem Verkaufspreise, welcher darnach dem Verkäufer sofort (in Baar oder Landespapieren) übersandt wird.

Sollte von den Einsendern nach Ablauf der Ausstellungsfrist, über die uns anvertrauten Werke, keine anderweitige Verfügung getroffen worden sein, so nehmen wir an, dass dieselben mit der Ausstellung ihrer Kunstwerke in unserem Zweiggeschäft in Bremen, welches in gemeinschaftlicher Führung mit Herrn M. Heinsius sich die Gunst des kunstliebenden Publikums erworben hat, oder in anderen mit uns in Verbindung stehenden Kunstinstituten einverstanden sind. Die Correspondenz wird nur von unserem hiesigen Bureau erledigt.

Hochachtungsvoll
Louis Bock & Sohn.

Der Kunstverein zu Mannheim

gebraucht als Vereinsblatt zur Vertheilung an seine Mitglieder Anfangs Juni 1879 einen im Kunsthandel noch nicht erschienenen Kupferstich. Bedarf mindestens 650 Exemplare. Anerbietungen unter Einsendung eines Probe-Exemplares und Angabe der Preisforderung werden bis Ende Januar 1879 zu Händen unseres Präsidenten, Herrn Rentner **H. Rumpel** zu Mannheim, erbeten.

Abonnements-Einladung. 1879. I. Quartal.

Illustrirte Zeitung für Kleine Leute

Band IX. 1. Qu. pr. Qu. 1 M. 80 Pf.

Band I—VIII vorräthig. Mit vielen hundert Illustrationen. Herausg. unter Mitwirkung von Hugo Elm, A. Klauwell, Franz Knauth, E. Lausch, Joh. Meyer, M. Paul, Dr. C. Pilz, A. Richter, R. Roth, Frau Pauline Schanz, E. Stötzner und Anderen. Eleg. cart. Preis à Band 4 Mark. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Expedition von W. Opetz in Leipzig.

---

28. Jahrgang.

Abonnements-Einladung. 1879. I. Quartal.

Die Natur

bringt Beiträge namhaftester Mitarbeiter und vorzügliche Originalillustrationen bedeutender Künstler; eingehende Literaturberichte und eine reiche Fülle diverser Mittheilungen naturwissenschaftlichen Inhalts, regelmäßig astronomische und meteorologische Mittheilungen, öffentlicher Briefwechsel für Alle, welche Auskunft, Aufklärung oder Belehrung über naturwissenschaftl. Fragen suchen. Preis pro Quartal 4 Mark. Alle Buchhandlungen und Postanstalten nehmen Abonnements an.

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a/S.

In **Ernst Arnold's Kunstverlag** (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich
der
Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto
von
Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissem Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chines. Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878" heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesammtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und **sich dadurch die verdiente** Anerkennung **aller Kenner und Kunstfreunde** erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle gipfeln in dem Ausspruch:

„**Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.**"

Festgeschenk!

Vorlagen für
Holzmalerei.

Heft 1 — 5 von E. Zschirmer.
Preis pro Heft 6 Mark.

In prachtvollem Farbendruck, sowie Anleitung zur Holzmalerei von Dr. F. Lahnek. Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Glaser & Garte.
Kunstverlag in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

27. December



Nr. 11.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus dem Wiener Künstlerhause. — Die antike Kunst auf dem Trocadero. (Schluß). — A. Niedling, Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gesammten Thonwaaren-Industrie; Römische Kunstzustände im Zeitalter des Augustus; Eggers' Biographie Chr. Rauch's. — Eduard Herdtle †. — Gesetz-Entwurf über die Erhaltung der Kunstdenkmäler in Frankreich. — Personalnachrichten. — Oesterreichischer Kunstverein; Stuttgart: Ausstellung. — Zeitschriften. — Berichtigung, Prof. Brendel betreffend. — Eingesandt. — Inserate.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Es gab während der letzten Jahre wenig Erfreuliches von der Wiener Künstler-Genossenschaft zu vermelden. Wohl war es manchem Wiener Künstler vergönnt, sich durch tüchtige Leistungen hervorzuthun und im In- und Auslande schöne Erfolge zu erringen; aber auf die Genossenschaft selbst fiel kein Abglanz dieser individuellen Triumphe. Die Genossenschaft als solche wirkte und arbeitete, wenn da überhaupt von Wirkung und Arbeit gesprochen werden kann, — die wenigen Wochen der Jahresausstellung abgerechnet — mit allerdings unfreiwilligem Ausschluß der Oeffentlichkeit. Das Publikum zeigte kein Interesse für die lauen Bestrebungen der Genossenschaft, und das schöne, heitere Künstlerhaus machte einen gar trübseligen Eindruck bei all' seiner architektonischen Heiterkeit. In der Sprache der Theater-Kritiker heißt ein gut besuchtes Haus ein „schönes" Haus; ein Glück, daß ich kein Theater-Reporter bin, ich müßte dem Künstlerhaus die Schönheit absprechen. Früher war es anders, und hoffentlich wird es wieder anders werden! Schlechtweg das Publikum verantwortlich machen wollen für diesen Jammer, Klagelieder anstimmen über Abnahme des Kunstsinnes, das geht nicht recht an, weil unser Publikum thatsächlich ein sehr empfängliches ist; man wird also schon das Kind beim rechten Namen nennen und es gerade heraussagen müssen, daß die Wiener Künstler-Genossenschaft, oder viel mehr die Leitung derselben sich den ihr zufallenden Aufgaben nicht gewachsen gezeigt hat. Der letzte, erst kürzlich publicirte Jahresbericht hat nichts gebracht, was die eben geäußerte Ansicht zu entkräften geeignet wäre. Eugen Felix, eine überaus thätige und energische Kraft, ist aus dem Vorstande geschieden, dessen vorwärts drängende Triebfeder der von privaten Mißhelligkeiten leider nur zu sehr in Anspruch genommene Künstler wohl schon seit Langem nicht mehr war. Als neugewählter Vorstand wurde Baron Hasenauer incorporirt. Hoffentlich ist Hasenauer ein schneidiger Organisator, vielleicht auch ein glücklicher und geschickter Obmann. Wir wünschen es von Herzen, und wollen nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß das Ansehen und die Beliebtheit, deren sich der neue Obmann sowohl in den Kreisen der Künstler als auch in denen des Publikums erfreut, ihm seine schwierige Aufgabe wesentlich erleichtern werden.

Als eine gute Vorbedeutung dürfen wir es nehmen, daß mit der Hammerübernahme von Seite des neuen Kunstgroßmeisters die Eröffnung einer neuen Ausstellung zusammenfiel, die dem Künstlerhause Ehre macht und die endlich wieder auch die entsprechende Theilnahme des Publikums gefunden hat. Die Hauptzugkraft der Ausstellung bildet ein Gemälde, wie es freilich nicht alle Tage zu sehen ist: „Die Schlacht bei Grünwald" von Jan Matejko.

In unserer Zeit, die von dem leider bisher ungestillt gebliebenen dunklen Drange nach einem neuen Stile erfüllt ist, verdient es wohl rückhaltlos anerkannt zu werden, wenn ein Künstler von Genie sich bei seiner Thätigkeit auf einen bestimmten nationalen Boden stellt. Denn für die Entstehung eines stilvollen Kunstwerkes ist der nationale Boden eine unerläßliche Vorbedingung; nur auf ihm und aus ihm heraus ver-

mag sich das Gebäude des künstlerischen Stiles zu erheben, den man sich ohne scharf ausgeprägten, nationalen Charakter nicht vorstellen kann. Nun, national wäre Matejko wohl mehr als zur Genüge, aber nicht sowohl in seiner Kunstweise, als vielmehr in der Wahl seiner Stoffe; da ist er es sogar ausschließlich. Leider ist damit nicht viel erreicht, jedenfalls nicht das, was die eigentlich stilbildende Kraft in sich birgt. Matejko malt nur polnische Geschichten und setzt bei dem Beschauer immer eine Fülle von historischen Detailkenntnissen voraus, für welche nicht Jedermann, und wenn er sonst auch den „besseren Ständen" angehören sollte, sofort mit der Baarzahlung des positiven Wissens aufzukommen vermag. Darum sei in Kürze bemerkt — ich möchte nicht großthun und gestehe, daß ich die Geschichte auch erst wieder nachlesen mußte, — daß die Schlacht bei Grünwald am 15. Juli 1410 geschlagen wurde, und daß bei dieser Gelegenheit die deutschen Ritter von dem polnischen Heere unter dem Kommando des litthauischen Großherzogs Witold, eines Bruders des Königs Jagiello, kläglich besiegt worden sind.

Matejko hat in seinem engeren Vaterlande mit diesem Gemälde einen unerhörten Begeisterungssturm hervorgerufen. Die Ovationen, die ihm dargebracht wurden, erinnern fast an jene Jubelprozession, die der kolossalen Madonna Cimabue's zu Ehren abgehalten wurde, als sie das begeisterte Volk von Florenz nach der Kirche Sta. Maria Novella trug. Dieses enthusiastische und überschwängliche Urtheil von landsmannschaftlicher Seite wird von der objektiven Kritik nicht in allen Stücken ratificirt werden. Sicher aber ist, daß sich Niemand der mächtigen Wirkung des gewaltigen Gemäldes ganz wird entziehen können; ebenso sicher ist es freilich auch, daß Niemand, falls er nur die Augen recht ohne Voreingenommenheit vor dem Bilde aufthut, die gewaltigen Mängel desselben übersehen wird. Sprechen wir zunächst von den Vorzügen! Mit souveräner Freiheit hat Matejko Menschen und Thiere in den gewagtesten Situationen, in der leidenschaftlichsten Bewegung dargestellt. Die kühnsten Verkürzungen sind da als etwas ganz Selbstverständliches abgethan, die größten Schwierigkeiten werden spielend besiegt, so daß der Beschauer niemals den Eindruck empfängt, als habe die Bewältigung dieser Schwierigkeiten überhaupt einen Kampf gekostet. Dabei hat sich der Künstler nicht begnügt mit der Darstellung der rein äußerlichen Bewegung; mit ihr zugleich bringt er dem Beschauer eine ganze Scala seelischer Vorgänge zum Bewußtsein mit einer Meisterschaft, die kaum übertroffen werden kann. Das sind keine gestellten Modelle, das sind wirklich lebende, grimm- und haßerfüllte Kämpfer, die sich gegenseitig zu vernichten suchen, und die zu Tode verwundet, auf dem blutgetränkten Schlachtfelde unter den Hufen der schäumenden Rosse sich noch mit den bloßen Händen zu erwürgen trachten. Und wie das Alles gemacht ist! Die Geschicklichkeit und die Naturtreue, mit welcher namentlich alles Stoffliche behandelt ist, muß jeden aufmerksamen Betrachter mit Bewunderung erfüllen. Alle diese glänzenden Vorzüge drängen sich selbst dem Laien auf und blenden wohl auch den Kenner. Aber fast mit derselben Energie, wie die Vorzüge, drängen sich auch die Mängel hervor. Es herrscht auf dem Bilde ein Reichthum an Motiven, der den Künstler, der sie so mit vollen Händen ausstreut, leicht in den Ruf eines Verschwenders bringen könnte — wenn nicht eben diese Verschwendung ein Symptom der Dürftigkeit wäre, die hier mit bunten Lappen verhängt und bemäntelt werden soll. Mit solchem Glanz prunkt ein in seinen Vermögensverhältnissen derangirter Großhändler, um der Welt Sand in die Augen zu streuen. Für die einheitliche Hauptsache tritt das verstreute Brillantfeuerwerk der Episode ein; das Feuerwerk macht Effekt, aber es steckt nichts dahinter, als ein mageres Gerüst. Die ungeheure Leinwandfläche, die der Künstler bemalt hat, — sie mißt etwa 30 Fuß Länge — macht doch nicht den Eindruck der Größe, weil es der Komposition an innerer Größe gebricht. Das ist keine Schlacht, trotz aller wüthenden Kämpfer; wir haben ein Dutzend wildbewegter Gruppen, aber keinen Kampf, durch welchen ein großer, einheitlicher Zug ginge, und dieser wesentliche Mangel soll verdeckt werden durch die glanzvollen Episoden. Nun soll ja jedes rechtschaffene Epos seine Episoden haben; aber einem Epos ohne eigentlichen epischen Gehalt, das nur von den in überwuchernder Menge auftretenden Personen lebt, wird man wohl mit Recht einen bedenklichen Stilfehler nachsagen dürfen. Zudem werden Schlachten in Wirklichkeit anders arrangirt, als es der Künstler hier schildert. Hier stürmen die Sieger förmlich aus dem Bilde heraus, und der Feind flieht im Hintergrunde. Der oben angedeutete Fehler ist tief begründet in der künstlerischen Individualität Matejko's. Matejko kämpft immer gegen Massen an und bewältigt sie niemals. In engster Verbindung damit stehen die perspektivischen Wunderlichkeiten, die auf keinem Bilde Matejko's fehlen. Die Tiefe ist auf keinem seiner großen Gemälde glaubwürdig dargestellt; auf dem neuesten Bilde machen die Verjüngungen des Hintergrundes einen geradezu kindischen Eindruck.

Um vieles anspruchsloser in der Wirkung, aber von durch und durch ausgeglichener, echt künstlerischer Factur ist Leopold Müller's „Marktplatz in Kairo." Da strahlt und webt die unverfälschte Luft des Orients. Müller ist der getreueste und, ohne sich unerlaubter Uebergriffe schuldig zu machen, auch der humorvollste Schilderer des morgenländischen Lebens und Treibens.



Aegyptens Licht und Sonne und Staub hat er nicht weniger sorgsam und treu studirt als die verschieden gearteten Menschenraçen des merkwürdigen Landes. Alles aber ist durchtränkt von dem eigenthümlich anheimelnden Humor des Künstlers, der vielleicht eben darum so ansprechend wirkt, weil er so discret, so unabsichtlich auftritt. Müller hat da mitten in die Menschenmenge ein wunderbares nacktes Mohrenkind hingestellt, das jedem Hypochonder ein Lächeln abgewinnen wird.

J. Schindler excellirt mit einer virtuos gemachten Mondlandschaft, Gottlieb mit einer Gruppe interessant gemalter betender Juden. Unangenehm fällt bei dem letztgenannten, noch ganz jungen Künstler auf, daß er, wo es nur angeht, sein eigenes Conterfei anbringt. Es scheint, er kokettirt — nicht mit seiner Schönheit. Wertheimer hat eine schwarzlockige Walküre ausgestellt, die keinen Fortschritt des Künstlers verräth. Wertheimer ist der Fapresto unter unseren jungen Malern; aber seine Fruchtbarkeit droht werthlos zu bleiben, wenn er nicht streben wird, durch ernste Sammlung sich zu vertiefen. Wir wollen nicht schließen, ohne ein koloristisch fein gestimmtes Bildchen von Karger: „Conversirende Damen" mit gebührendem Lobe hervorgehoben zu haben. Karger gehört zu jenen erfreulichen Erscheinungen unter der jungen Künstlergeneration, die mit jedem Bilde wachsen. Es ist ein wahres Vergnügen, dieses Wachsthum zu beobachten und zu verfolgen.

Balduin Groller.

Die antike Kunst auf dem Trocadero.

(Schluß.)

Die römische Kunst war auf der Ausstellung beiweitem nicht so glänzend vertreten, wie die griechische, wenigstens was die Qualität der einzelnen Werke betrifft.

Geradezu arm ist die Ausbeute an Marmorskulpturen, von denen keine einzige eine besondere Bedeutung beanspruchen kann. Das Beste ist eine Kopie des Kopfes der Matteischen Amazone im Vatican (Lecomte) und ein bediademter Venuskopf (Grafen Dzialynski). Mehrere wenig bedeutende Kaiser- und Kaiserinnen-Büsten stammen aus den Sammlungen Rollin und Feuardent, ein archaistisches Relief eines Bacchusreigens, von guter Arbeit, sowie ein spätes Relief: Odysseus an den Sirenen vorübersegelnd, aus der der Grafen Dzialynski. Jules Gréau, dessen Sammlung sonst fast in jedem Zweige Bedeutendes bietet, hat hier auch nicht viel aufzuweisen: eine etwa meterhohe Reduktion (?) der koischen Aphrodite des Praxiteles, zu Rom gefunden, von mittelmäßiger Arbeit, eine Kaiserinstatuette in weißem und schwarzem Marmor, ein spätes unbedeutendes Werk, eine etwas bessere Augustusbüste aus Konstantinopel, endlich mehrere lorbeerbekränzte Männerköpfe in Kalkstein, aus Cypern stammend, von tüchtiger Technik.

Reicher war die Ausstellung an Bronzen. Dem 1. Jahrhundert n. Chr. gehören davon an: vor allem das künstlerisch vollendetste Stück, die ungefähr 40 Centimeter hohe Statuette eines nackten Athleten, gefunden 1867 zu Annecy und gegenwärtig im Besitze von A. Dutuit (Rouen). Die Lebendigkeit des Motivs, (beide Arme leicht erhoben, ist die Figur im Vorwärtsschreiten begriffen) und der schöne Fluß der Linien ließen darin ein Werk griechischer Künstlerhand vermuthen, wenn nicht die allzu stark betonte Muskulatur und eine gewisse Schwere der Formenbildung den römischen Ursprung verriethen. Sodann ein Hermaphrodit des Museums zu Epinal, der sich in graziöser Körperwendung, den einen Arm herabhängend, den anderen erhoben, gleichsam nach den Spuren seiner eigenen Tritte umsieht, römische Arbeit, vielleicht schon aus dem 2. Jahrhundert, aber sicherlich nach griechischem Vorbild; eine hübsche Athletenbüste der Gréau'schen Sammlung, etwa 10 Centimeter hoch, bekränzt, mit langherabflatterndem Bande, zu Anfang des Jahrhunderts in Pompeji gefunden, von entschieden lysippischem Typus und schöner Arbeit. Endlich der Henkel einer Bronzevase (Sammlung Fillon in Paris), worauf die trauernde Gallia sitzt (Freiskulptur), während vor ihr Krieger eine Feste vertheidigen (Flachrelief) und hinter ihr zwei Männergestalten gefesselt daliegen (Freiskulpturen), ein Werk von tüchtiger Arbeit, etwas pomphaftem Stil und auch der Seltenheit des Gegenstandes wegen von Interesse. Zahlreicher sind die Werke der hadrianischen Kunstepoche, darunter hervorragend eine Matronenstatuette des Museums von Lyon, etwa 40 Centimeter hoch, von reichsten Gewandmotiven, in vollendeter Technik ausgeführt, dann die über doppeltlebensgroße Büste Hadrian's (Museum von Coutances), sehr scharf und detaillirt in der schönerhaltenen Arbeit, kenntlich an der vorne am Kinn nicht durchgeführten Ciselirung des Barthaars, mehrere weniger bedeutende Kaiserbüsten und eine vollständige, reich ciselirte Gladiatorenrüstung des Museums von St. Germain. Von den zahlreichen Gréau'schen Bronzen gehören dieser Epoche an: ein ruhender Apoll (Fundort Rheims) mit langem Lockenhaar und weichen Formen, den rechten Arm über das Haupt legend, mit dem linken an ein Postament gestützt, ein Typus, der ebenso auf dem Revers einer großen Bronzemünze des Kaisers Commodus vorkommt; ein ganz nackter (etwa 10 Centimeter hoher) Juppiter, den Blitz in der halberhobenen Rechten; eine verhüllte Matrone (etwa 20 Centimeter hoch), die Patera in der ausgestreckten Rechten haltend, dem einfachen Faltenwurfe des reichen Gewandes nach

zu urtheilen, eher dem 2. als dem 3. Jahrhundert angehörend; ein nackter, behelmter Achill oder Mars (Triest, etwa 15 Centimeter hoch), die hocherhobene Rechte auf den Speer stützend, etwas leer in Formen und Ausdruck, aber trefflich erhalten, von schöner Patina. Auch ein schöner, halblebensgroßer, mit Zacken-diadem gekrönter Kopf des Museums zu Lyon, dem Typus nach am ehesten als Diana zu bestimmen, dessen reiches Haar hinten in einen Wulst zusammengeschlungen ist, scheint eher dem 2. als dem 3. Jahrhundert anzugehören.

Noch zahlreicher war die Skulptur des 3. Jahrhunderts repräsentirt, für welche die Fundstätten des alten Galliens reiche Ausbeute geliefert hatten. Die schönste Bronze darunter ist die etwa meterhohe Juppiterstatue, gefunden in Vieil-Evreux, wohl schon der Zeit des Sept. Severus angehörend, detaillirt und natürlich in den Körperformen, nur das Gesicht schon von typischer Starrheit, ziemlich gut erhalten; viel geringer die lebensgroße Juppiterstatue des Museums von Lyon, noch schwächer zwei Apollostatuetten (Troyes und Vieil-Evreux), beide archaisirend, von sehr mittelmäßiger, flüchtiger Arbeit. Die Ueberreste einer Herkulesstatue (lebensgroß, fehlende Beine, arg zusammengeflickt, Oberfläche völlig zerfressen) aus dem Museum von Bordeaux deuten auf ein tüchtiges Werk dieser oder noch der vorhergehenden Epoche. Unter den Dutuit'schen Bronzen wären als die besten hiehergehörigen anzuführen: die Büste eines Silens, der den Weinschlauch zärtlich an sich drückt, und eine halbnackte Venusstatuette, in der erhobenen Rechten den (jetzt fehlenden) Spiegel haltend, die Linke an das Kinn führend, die schon in diesem Motive, ebenso aber auch in der Arbeit die späte Epoche deutlich verräth.

Die für diese Zeit besonders reiche Gréau'sche Sammlung enthält folgende hervorragende Stücke: einen bekränzten Opferknaben (etwa 15 Centimeter hoch), in Lyon gefunden, in flatterndem Gewande vorschreitend; einen bekränzten Bacchus (Macon) mit Pantherfell und Riemensandalen, von schweren, muskellosen Formen (etwa 30 Centimeter hoch); eine Diana (Aube, etwa 15 Centimeter hoch) mit doppelt über den Oberkörper herabfallendem, kurzem Chiton von sehr kleinlich geordnetem Faltenwurfe, starr in Formen und Ausdruck; drei, ehemals als Hochreliefs an einem Marmoraltar befestigte, Büsten Juppiter's, Neptun's und Minerva's (Vienne, etwa 15 Centimeter hoch), wenn auch schon dem Verfall angehörend, doch noch rein römische Arbeiten, wie man aus dem scharfen Auseinanderhalten des Juppiter- und Neptunscharakters, nach dem noch von der griechischen Plastik festgestellten Kanon, entnimmt. Auch mehrere vortreffliche kleine Thiergestalten derselben Sammlung sind hier anzuführen: ein liegender Löwe, den Kopf einer Hirschkuh zwischen den Tatzen (von der Armlehne eines Sessels stammend), ein Löwe auf der Lauer, mit emporgerichtetem Vordertheil, höchst lebendig und mit vollkommener Kenntniß der Formen geschaffen, endlich ein vorwärtsspringender Stier (Autun). Hieher gehören auch die Thiergestalten (Tiger, die Pferde, Hirsche u. s. w. erhaschen, und Kentauren, die Nymphen tragen, alles Freiskulpturen) von den im Palaste Diokletian's zu Nikomedia aufgefundenen Resten einer Biga (also etwa vom Ende des 3. Jahrhunderts), im Besitze von Mr. Carapanos, die jedoch bei weitem nicht die Durchbildung und Naturtreue der eben angeführten erreichen.

Der überwiegend größte Theil der ausgestellten Bronzen gehört jedoch nicht der rein römischen, sondern der gallo-römischen, d. h. jener Kunst an, die sich in dem von den Römern unterjochten Gallien, unter dem bestimmenden Einfluß der Sieger zwar, aber der heimischen Elemente nicht entbehrend, entwickelte. Ihre ältesten Denkmale sind Thierbilder: ein archaischer Hirsch (Vollguß), mehrere Eber (getrieben über Holzkernen), ein Pferd (Hohlguß), dies letztere später, alle dem im Museum von Lyon aufbewahrten Funde von Neuvy (1861) angehörend, die ersten stammelnden Versuche der Kunst, die Natur nachzubilden. Mehrere Götterstatuetten, demselben Funde entstammend, sind völlig kindisch unbeholfen. Spätere Thierbilder, der Eber des Museums von St. Germain und der J. Gréau's (Vollguß), zeigen schon ziemlich vollendete Wiedergabe des Charakteristischen am Thierkörper, wenn auch das Detail noch unbeholfen erscheint. Die Sammlungen Gréau, Recamier, Chevrier, Habert, sowie jene der Museen von Bordeaux und Boulogne bieten sodann Beispiele dieser gallo-römischen Kunst in zahlreichen Götterstatuetten, worin der Einfluß der römischen Kunst wohl schon in den nachgebildeten Typen, aber noch nicht in der Formenbildung, die roh und unverstanden bleibt, erkennbar ist. Erst später macht sich derselbe auch in letzterer Richtung geltend, obwohl die gallo-römischen Werke durch eine schwerere, der Elastizität entbehrende Gestaltung zumeist noch kenntlich bleiben. Sehr gut läßt sich diese Entwickelung an einer Reihe Statuetten des Dispater, des gallischen Juppiter, verfolgen, die von den Museen zu St. Germain und Bordeaux und von Mr. Chevrier ausgestellt waren. Auch an der Statuette eines Kriegers (Museum von Boulogne) in vollständiger, reicher Rüstung und Helmschmuck, offenbar nach römischem Muster gearbeitet, läßt sich der eben erwähnte Unterschied deutlich wahrnehmen. Interessant ist sodann die Diana Arduenna der Sammlung Gréau (Fundort: Ardennen), die, den Pfeil in der Hand, auf einem Eber nach Frauenart

reitet, wie denn die erwähnte Sammlung auch sonst an Bronzen dieser Uebergangsperiode sehr reich ist.

In der späteren Zeit, etwa vom 3. Jahrhunderte an, lassen sich die Bronzen römischen und gallo-römischen Ursprunges schwer unterscheiden; die sinkende römische und die bis zu einem gewissen Grade sich entwickelnde gallische Kunst gehen gleichsam in einander über. Die Gréau'sche Sammlung ist reich an Beispielen dieser Art, die alle aus gallischen Fundorten stammen, obwohl dies Merkmal allein, bei dem regen Verkehr beider Länder zu jener Zeit, für den Ursprung der Werke nicht immer ein untrügliches ist. Wir führen als vorzüglichste dieser Statuetten an: einen Mars oder Alexander (Rheims), nackte Gestalt mit Helm, die Rechte hielt den Speer; einen nackten Neptun (Metz); eine opfernde Priesterin (Lyon); einen der Dioscuren zu Pferd (Orange) in voller römischer Rüstung; eine nackte Venus (Amiens) mit langem Lockenhaar, die Hände wie einladend erhoben, u. a. m.

Die Erzeugnisse der **Keramik der gallo-römischen Kunst** des 2. und 3. Jahrhunderts waren durch eine Reihe rothbrauner und braungrüner Thongefäße, theilweise mit gleichfarbigen Flachrelief-Ornamenten und figürlichen Darstellungen bedeckt, zumeist jedoch ganz glatt, der Sammlung Morel (Chalons) und der des Museums von Bordeaux vertreten. Sie rühren aus den Gräberstätten von Constans, Moulins, Poix her und lassen in Formen und Ornamentik den rapiden Verfall der Kunstthätigkeit nur zu sehr erkennen. Der Ausstellung des Museums von Moulins und Mr. de Liesville's gehört auch eine Reihe Statuetten aus weißem Pfeifenthon an, im Flußgebiet des Allier gefunden, aus dem 2. und 3. Jahrhundert stammend und die von den Galliern nach ihrer Unterwerfung angenommenen römischen Gottheiten darstellend, formlose Karrikaturen der Schönheit der tanagräischen Terracotten.

Die Gold- und Silberschmuckarbeiten der eigentlichen römischen Kunst sind, einzelne in den verschiedenen Schaukästen zerstreute, unbedeutende Stücke ausgenommen, durch keine Sammlung vollständig vorgeführt. Als zwei interessante Werke späterer Zeit, aber von der römischen Kunst beeinflußt, seien hier nur der im Frühling 1878 zu Polgardi (Ungarn) gefundene, leider nur zur Hälfte vollständige große silberne Dreifuß des Museums zu Pest, aus dem 4. Jahrhundert, und die große silberne Flachschüssel des Fundes von Fonrazo (Provinz Belluno, 1875) erwähnt, die in der Mitte eine Rosette von einfachster eingeritzter Zeichnung, und rundherum die Inschrift: Geilamir Rex Vandalorum et Alanorum trägt, also dem 2. Viertel des 6. Jahrhunderts entstammt. Mit dem letzteren Stücke zugleich wurde auch eine zweite, viel kleinere, hier ebenfalls ausgestellte Flachschüssel gefunden, deren Bodenrelief, Venus, Amor und Adonis darstellend, ganz antike, für jene Spätzeit merkwürdig reine Formen zeigt.

Vollständiger als die bisher berührten Kunstzweige war nur eine Kleinkunst, nämlich die **Münzprägung** repräsentirt. Hier gab die Sammlung Lemaitre in etwa 200 Stücken eine Uebersicht der Münzen des republikanischen Roms vom aes grave mit dem Relief eines Ochsen (pecus, pecunia), im Gewichte von 4 römischen Pfunden (etwa 570 v. Chr.) zum Aß von runder Form, mit dem Bilde einer Gottheit auf der einen, eines Schiffsschnabels auf der anderen Seite, zum Silberdenar (3. Jahrhundert) und zum Goldstücke (ca. 200 v. Chr. bis auf Cäsar herab.) Hieran schloß sich die Sammlung Ponton d'Amécourt, die in etwa 500 Stücken von Kaisermünzen gewähltester Zusammenstellung die Illustration der römischen und byzantinischen Münzkunde von Cäsar bis auf Andronikus II. herab (45 v. Chr. — 1320 n. Chr.) gab. Endlich führte Ch. Robert noch eine schöne Zusammenstellung jener sogenannten „Médaillons Contorniates“ vor, die ihren Namen einer furchenförmigen Vertiefung verdanken, die den erhabenen Rand ihres Umfanges in der Fläche der Prägung ringsum begleitet. Sie gehören den letzten Jahrhunderten des abendländischen Kaiserreichs an und scheinen Medaillen gewesen zu sein, die aus Anlaß öffentlicher Spiele und Festvorstellungen geprägt wurden.

C. v. Fabriczy.

Kunstliteratur.

Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gesammten Thonwaaren-Industrie. Entworfen und gezeichnet von A. Riedling in Aschaffenburg. 25 Folio-Tafeln. Weimar, Bernhard Friedrich Voigt. 1879. 9 Mk.

Diese reichhaltige Mustersammlung soll in erster Linie dazu dienen, dem Fabrikanten und Kunstindustriellen für alle Zweige der kunstgewerblichen Thätigkeit auf dem angezeigten Gebiete Material zum praktischen Gebrauche darzubieten. Sie verfolgt aber auch das Ziel, das Kompositionstalent der Modelleure und Zeichner anzuregen und namentlich den Schülern der Baugewerk- und Gewerbanstalten zur Nachbildung geeignete Vorlagen zu liefern. Der Verfasser kennt die hervorragenden Schöpfungen der alten deutschen Töpferkünstler, der Hirschvogel, Besst, Kraut u. A., die auf Schmuck und anheimelnde Ausstattung der Wohnräume und Gebäude bedacht, durch zweckentsprechende und feine Modellirung, wie durch heitere Polychromie ihr Handwerk zur kunstgemäßen Haltung erhoben. Im freien Anschluß an diese Vorbilder und mit steter Berücksichtigung der durch unsere Lebensverhältnisse bedingten Interessen geben die mit Genauigkeit ausgeführten Zeichnungen sicheren Anhalt für künstlerische Gestaltung von Oefen, Kaminen, Gefäßen u. s. w., wobei selbst die einzelnen Theile in kräftiger Profilirung veranschaulicht sind. Um die richtige Anwendung bestimmter Farben namentlich bei Kachelöfen zu ermöglichen, ist in den Erklärungen der einzelnen Tafeln, welche meist stilvoll entwickelte Motive aufweisen, auch dieser unerläßlichen Aufgabe genügende Rechnung getragen. Somit bildet das Werk einen ansehnlichen Beitrag zu den durch die Ueberlegenheit der Franzosen und Engländer auf diesem Gebiete für uns gebotenen Bestrebungen. — Im Anschluß an diese Publi-

kation darf zugleich auf die erste Lieferung der kürzlich erschienenen zweiten, stark vermehrten und verbesserten Auflage des wissenschaftlichen vorzüglichen Handbuches der gesammten Thonwaarenindustrie von Bruno Kerl (Braunschweig, C. A. Schwetschke u. Sohn. 1878) empfehlend hingewiesen werden. L. v. D.

Römische Kunstzustände im Zeitalter des Augustus behandelt eines der letzterschienenen Hefte aus der Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausgegeben von Virchow und Holtzendorf. Der Verfasser Dr. Rud. Menge bekundet eine gründliche Kenntniß auf dem Gebiet der antiken Kunstgeschichte und eine anschauliche und interessante Darstellungsweise.

Von der Biographie Christian Rauch's von Fr. und Karl Eggers ist soeben die zweite Hälfte des zweiten Bandes erschienen. (Berlin, Karl Duncker). Dieselbe behandelt den Zeitraum von 1819 bis 1830.

Nekrolog.

B. **Eduard Herdtle**, Zeichner und Modelleur, starb am Herzschlag den 10. November 1878 in Stuttgart. Er war daselbst am 16. December 1821 geboren, besuchte die dortige Gewerbeschule (das jetzige Polytechnikum), wo er zu den Schülern des trefflichen Bildhauers Conrad Weitbrecht gehörte, und übernahm später als Zeichner und Modelleur in dem Silberwaarengeschäft von Bruckmann in Heilbronn dieselbe Stelle, die auch jener jahrelang inne gehabt hatte. 1847 wurde er Lehrer der Zeichenschule in Schwäbisch-Hall, wo er u. A. auch die Wiederherstellung des alten Hochaltars in der Michaeliskirche veranlaßte. Im Auftrag der Württembergischen Regierung besuchte er die Weltausstellungen in London 1851 und Paris 1855 und erhielt auf der letzteren für seine industriellen Zeichnungen die Medaille 2. Klasse. Seit 1867 wirkte er als Lehrer an der Centralstelle für Gewerbe und Handel in seiner Vaterstadt, wo er dem offenen Zeichensaal und der Modellsammlung vorstand. In Folge seiner erfolgreichen Thätigkeit wurde er dann auch nach und nach zum Visitator des Zeichen-Unterrichts aller Landesschulen, zum Mitglied der Ministerial-Kommission für die Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale und der Kommission für die gewerblichen Fortbildungsschulen ernannt. Er beschäftigte sich vorzugsweise mit der Bearbeitung des Flachornaments, besonders für Vorlagen zu Originalen für Unterrichtszwecke, und die Werke, die er in dieser Beziehung geschaffen, haben überall ehrende Anerkennung gefunden. So ist sein „Wandtafel-Vorlagen-Werk für den Elementar-Unterricht im Freihandzeichnen, sechzig Tafeln schwarze Umrisse und vierundzwanzig Blätter in Farbendruck mit Textheft“ in sechs Auflagen erschienen und in mehr als zweitausendfünfhundert Schulen des In- und Auslandes, selbst in Japan, eingeführt. Die Königl. Sächsische Regierung ließ einen Auszug desselben anfertigen, der ebenfalls in etwa tausend Schulen in Sachsen erfolgreich benutzt wird. Das vorzügliche Werk ist gleich fünf anderen seiner verdienstvollen Zeichnungswerke im Verlag von W. Nitzschke in Stuttgart erschienen. Im Ganzen hat Herdtle elf derartige Werke herausgegeben, die ihm auf verschiedenen Industrie-Ausstellungen, u. A. in Wien 1873 und Philadelphia 1876, goldene Medaillen und andere Auszeichnungen eintrugen. Der König von Württemberg ehrte seine hervorragenden Verdienste durch die Verleihung des Professortitels, der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft und des Friedrichsordens, und der Kaiser von Oesterreich verlieh ihm den Franz-Josef-Orden. Herdtle's Richtung war die klassische Renaissance, zu deren verständnißvoller Kenntniß und Verbreitung sein unermüdliches Schaffen wesentlich beigetragen hat. Neben dieser Thätigkeit als Lehrer, Zeichner, Autor und Beamter, schuf er auch immer noch plastische Arbeiten, unter denen sein, nach dem Leben modellirtes Medaillonporträt von Justinus Kerner rühmend hervorzuheben ist. Dasselbe hat eine weite Verbreitung gefunden und gehört zu den besten Bildnissen dieses Dichters. Herdtle war in den letzten Jahren mehrfach leidend, doch erfolgte sein Tod ganz unerwartet. Er hinterläßt eine Wittwe und zwei Kinder. Seine beiden Brüder Gustav und Hermann leben als tüchtige Landschaftsmaler in Stuttgart; ein Sohn des letzteren ist der bekannte Architekt, Professor Hermann Herdtle in Wien.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Der französischen Kammer wurde vom Minister des öffentlichen Unterrichts ein Gesetz-Entwurf über die Erhaltung der Kunstdenkmäler vorgelegt, und zur Prüfung dieses Projekts von der Kammer eine Kommission von zehn Mitgliedern ernannt.

Personalnachrichten.

Hans Makart wurde zum Professor einer Specialschule für Historienmalerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste ernannt und wird seine Lehrthätigkeit daselbst mit Anfang Januar beginnen. — Prof. Dr. Eugen Petersen, der Verfasser des trefflichen Buches über Phidias, wurde von Dorpat an Benndorf's Stelle als Professor der klassischen Archäologie an die Universität Prag berufen. — Franz Defregger und Gabriel Max wurden zu Professoren an der Akademie der Künste zu München ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. **Oesterreichischer Kunstverein.** In der Mitte December eröffneten neuen Ausstellung begegnen uns wieder mehrere Bilder von M. Zichy und seiner Schülerin Mary. Schon bei Gelegenheit der Collectivausstellung früherer Arbeiten des Künstlers wurden an dieser Stelle dessen eigenartige Darstellungsweise und sein nicht minder eigenartiges Stoffgebiet eingehend besprochen, sodaß wir das zur allgemeinen Charakteristik Zichy's damals Gesagte auch für heute gelten lassen können, zumal an dem, was er jetzt ausgestellt hat, keine sonderlich neuen Züge wahrzunehmen sind. „Das Edelfräulein“, „Der Jagdjunker“, „Der letzte Besuch des Arztes“ sind Zeichnungen voll gesunden Humors und feiner Charakteristik, wenngleich der etwas süßliche Vortrag auf die Dauer ermattend wirkt. Dagegen gehört das Aquarell „Auf dem Friedhofe um Mitternacht“ wieder zu jener Sammlung von Schauer- und Spukgeschichten, zu denen sich Zichy's Phantasie mit derselben Vorliebe hinneigt, wie zu Allegorien und politischen Tendenzbildern. Auch der Faust ist unter seinen Stift gerathen, aber es ist kein deutscher Faust mehr; in den zwanzig Federzeichnungen — sie sind übrigens mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit hingeschrieben — ist das Ernste zu genremäßig, das Dämonisch-Teuflische zu fratzenhaft behandelt, um uns befriedigen zu können. — Das Hauptwerk aber, das uns der Künstler diesmal vorführt, ist, obwohl der Hauptsaal hinreichend Licht besitzt, den Tag über sorgfältig mit Vorhängen verhüllt und nur Abends bei künstlicher Beleuchtung und gegen separates Eintrittsgeld zu sehen. Es ist das für die Pariser Ausstellung bestimmt gewesene Kolossalgemälde: „Die Waffen des Dämons der Verwüstung“, welches bekanntlich seines politischen Inhaltes wegen auf Einsprache der französischen Aus-

stellungskommission aus der ungarischen Abtheilung entfernt werden mußte. Zichy hat, wie der Katalog verkündet, wiederholt „die brennendsten Tagesfragen" in Allegorien dargestellt und die Lösung seiner Probleme mit dem kecksten Realismus zu verbinden gesucht. Doch trug ihm diese Gattung von Bildern nicht denselben Beifall ein, wie seine schlichten Naturscenen. In dem vorliegenden vielbesprochenen Werke mag er sich in dem Zusammentragen phantastisch kontrastirender Elemente und in dem Aufwande malerischer Effektmittel selbst übertroffen haben. Ein wahrer Höllenpfuhl hat sich hier in Farben entladen! Durch das künstliche Licht zur höchsten Potenz gesteigert, nimmt diese lodernde Farbengluth vorerst das Auge ganz gefangen, und erst allmählich kommt der Beschauer zu einer Musterung der einzelnen Gestalten, die da im wüsten Durcheinander auf Schädeln und Leichen ihren Hexen-Sabbath feiern. Hoch auf schwarzer Wolke rast mit furienhafter Geberde der Dämon der Vernichtung heran, sein Orchester dirigirend; unter ihm breitet sich das mit Schädeln besäete Schlachtfeld aus, auf dem wir im Hintergrunde über der Leiche Napoleon's die Gestalt Kaiser Wilhelm's erblicken. Die deutschen Fürsten huldigen ihm. Daneben taucht die Gestalt der Republik Frankreichs auf; am Horizonte Christus im Glorienschein! Mehr im Mittelgrunde sitzt auf einer Schädelpyramide Pius IX. und hält die Schlüssel Petri zürnend erhoben. Im Vordergrunde kämpfen Russen und Türken; der Czar führt mit dem Doppelkreuze die Seinen zum Sturme. Bulgarische Massacrescenen reihen sich an die Gräuel der Kämpfenden und — zu all diesem Jammer ist auch noch Henneberg's „Glücksritter" hinzugefügt! Ein nacktes üppiges Weib schwebt als Dämon der Verführung über die Scene und ihr nach stürzt, an dem flehenden Weibe mit dem Kinde vorüber eilend, mit verhülltem Antlitz der junge Mann. Dies der chaotische Inhalt, den die riesige Leinwand uns enthüllt! War es dem Künstler blos um den äußeren Effekt zu thun, wollte er durch das Heranziehen alles Möglichen und Unmöglichen frappiren, so ist ihm dies vollkommen gelungen. Eine einheitliche und zugleich nachhaltige Wirkung aber hat er mit seinem kolossalen Bilde nicht erzielt. Schon die Verquickung des Dämons der Sinnenlust mit dem Schlachtgemälde läßt keines dieser Motive klar und bedeutsam zur Geltung kommen, und vor Allem stört das demonstrative Hereinziehen der Porträts jeden wahren künstlerischen Genuß. Der Dämon der Verwüstung hat wohl auch schon vor dem Jahre 1870 seine Waffe über der Menschheit geschwungen, und ob es gerade nöthig war, um von allen anderen Persönlichkeiten zu schweigen, auch den Statthalter Christi bei diesem Höllenspektakel erscheinen zu lassen, bleibe dahin gestellt. — Von des Meisters Schülerin Mary ist ein schön gezeichneter weiblicher Akt ausgestellt. Die Künstlerin nennt das Bild: „Epheunatur"; was sie mit „immergrünend" meint, ist nicht zu enträthseln. Ihr Todesengel (Karton) wirkt mehr gespenstisch-grauenhaft als das Leid mildernd. Von den übrigen Bildern gehört wohl das Beste der Galerie des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha an, darunter Brandt's „Polnisches Lager", Schlesinger's „Vertrauliche Mittheilung" und ein treffliches Landschaftsbild von Lier. Von neuen Bildern, die übrigens diesmal sehr spärlich vertreten sind, mögen die Arbeiten von Leisten, Laupheimer, Geertz, Bodenhausen und Seifert erwähnt sein. Heinrich Max tritt mit einem sauber ausgeführten Stimmungsbilde auf, welches zu den besten Hoffnungen berechtigt.

B. **Stuttgart.** In unserer Permanenten Kunstausstellung waren letzthin interessante Bilder zu sehen, die großentheils aus dem Auslande kamen, wie Sorbi's feine „Tambourinschlägerin", Boutibonne's „Dame im Atelier" und ein prächtiges „Kind mit Blumen" von Doyen, welches vom König von Württemberg angekauft wurde. Von den einheimischen Künstlern waren gute Portraits von Läpple und Haug, tüchtige Landschaften von Riedmüller, Schuster, Herdtle, und virtuose Blumenstücke von Anna Peters, sowie ein talentvolles Erstlingswerk von Speyer, einem Schüler Häberlin's, „Scene aus dem dreißigjährigen Krieg" ausgestellt. T. Choulant aus Dresden, der nach Beendigung seiner acht großen Wandbilder in der Albrechtsburg in Meißen, die Stammburgen des sächsischen Königshauses darstellend, zur Staffeleimalerei zurückgekehrt ist, sandte ein lobenswerthes „Motiv aus Venedig" ein, welches leuchtend und wirkungsvoll im Kolorit war. A. Calame in Genf bewährte sich ebenfalls in italienischen Landschaften, und Th. Preiswerk in Basel zeigte in vier sehr verschiedenartigen Bildern ein eigenartiges Talent. Fr. Keller in München war durch eine treffliche „Grablegung Christi" würdig vertreten. Unter den plastischen Werken stand eine Porträtbüste Adolf Schöll's in Weimar von Donndorf durch meisterhafte Auffassung und Ausführung obenan, der sich einige hübsche Reliefporträts seines Schülers Rösch anschlossen.

Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 11. 12.

Kunstindustrielle Ergebnisse der Pariser Weltausstellung, von Fr. Pecht. — Ursprung der Glasmalerei, von Dr. Sepp. — Die Bücherornamentik der Renaissance. — Die Façade des Hauses „zum Tanz" in Basel.

Kunst und Gewerbe. No. 1.

Augustin Hirschvogel, von O. v. Schorn. — Von der Pariser Weltausstellung.

The Academy. No. 344.

Art books: The Baby's Bouquet, arranged and decorated by Walter Crane; Nature Pictures, thirty original illustrations by J. H. Dell; Child Life in Japan and Japanese Child Stories, by M. Chaplin Ayrton. — Dürer's Ancestry, von Mary M. Heaton.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 159.

Kunst und Kunstgewerbe in Tyrol, von R. v. Eitelberger.

Kunstkroniek. No. 17. 18.

Overzicht van de Geschiedenis der Bouwkunst.

Journal des Beaux-Arts. No. 22.

Le salon de Bruxelles: Sculpture. — Les artistes Belges, von Ch. Blanc. — Le costume historique publié par Didot. — Nouvelles publications de la maison Seemann. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de 1878, von Ch. Blanc. — Cam. Lemonnier: Les médailles d'en face. — Guichard et Darcel: Tapisseries décoratives du garde-meuble.

Gewerbehalle, Lief. 12.

Konsole-Tisch mit Bronze-Spiegel im Styl Louis XVI.; silberner Becher aus dem XVI. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Gemalte Vase aus Porzellan, Spiel in Eichenholz, gemalte Decke, Fächer aus Elfenbein, ornamentale Holzschnitzereien, Intarsia-Füllungen.

Berichtigung.

Prof. Albert Brendel ist nicht, wie wir, einer irrthümlichen Notiz der Kölnischen Zeitung folgend, in Nr. 10 des Beiblattes meldeten, gestorben, sondern lebt gesund und vergnügt in Weimar als Lehrer an der Kunstschule. Daß er jemals antideutsche Gesinnungen gehegt, wie die Kölnische Zeitung, das Berliner Fremdenblatt und die Süddeutsche Presse mitgetheilt haben, entspricht ebenfalls nicht der Wahrheit. Die vermeintlichen Nekrologe französischer Blätter haben sich nur über Brendel als Künstler in ehrendster Weise geäußert.

Eingesandt.

Auf Spalte 710 des 13. Bandes der „Kunst-Chronik" (Nr. 44 vom 15. August 1878), die ich, von einer längeren Reise zurückgekehrt, erst jetzt ansehen konnte, wird die Mittheilung Friedrich Pecht's, daß Cornelius durch einen Karton Kestner's gesprungen sei, dahin berichtigt, daß dies nicht Kestner's, sondern Plattner's Karton gewesen sei. Ich erlaube mir hinzuzufügen, daß dieser berühmte Sprung nicht von Cornelius ausgeführt wurde. Cornelius hat mir auf Befragen bestimmt erklärt, daß nicht er der Thäter gewesen, sondern der Steinschneider Matthäi. Dieselbe Mittheilung, ebenfalls aus Cornelius' eigenem Munde geschöpft, findet sich schon in den Gesprächen von Max Lohde (Zeitschrift f. b. K. III, 5). Wenn ich in meiner „Geschichte der deutschen Kunst seit Carsten's und G. Schadow" (I, 261) bei den Ausführungen über Plattner diese Geschichte mit

dem Zusatze erzählte, daß es „angeblich der Steinschneider Matthäi“ gewesen, so habe ich hierdurch einer Vorsicht insofern genügen wollen, als ich über diesen Steinschneider Matthäi in der Literatur nichts gefunden habe und als auch eine Verwechselung mit dem bekannten Bildhauer Ernst Gottlieb Matthäi aus Dresden nicht vorzuliegen scheint; die Dunkelheit der Persönlichkeit hat mich zu dem Zusatze veranlaßt. Uebrigens kann dieselbe unter diesen Umständen ein Interesse nicht mehr erwecken. Die Sage, daß Cornelius einen solchen Sprung gemacht habe, muß sich aber schon früher in Rom gebildet haben, da sie Preller bereits im Jahre 1828, also 15 bis 16 Jahre nach der That, sehr artig ausgeschmückt vorfand, so wie er sie in der von Pecht mitgetheilten „Selbstbiographie“ erzählt. Neuerdings hat sie auch Wilhelm Kaulen („Freud und Leid im Leben deutscher Künstler“, S. 83) wieder nacherzählt und mit dem Zusatze bereichert, daß Schadow und Veit Cornelius nachgesprungen wären. — Pecht oder vielmehr der von ihm redend eingeführte Preller wäre also nicht bloß in Bezug auf den Gegenstand und den Künstler des Kartons, sondern ganz vorzugsweise in Bezug auf den Springer zu berichtigen gewesen. Nach Cornelius' eigener, durch Lohde und mich bezeugter Erklärung ist er niemals durch irgend einen Karton gesprungen.

Braunschweig, den 25. November 1878.

Hermann Riegel.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

2. Januar



Nr. 12.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Kirche zu Lorch am Rhein und ihre Restauration. — Der Bau des Künstlerhauses zu Dresden. — B. Mannfeld, Durch's deutsche Land. — Fr. v. Nerly †; C. Beisbarth †; Dr. Wilh. Engelmann †. — Biel-Kalkhorst'sche Stiftung. — Die Renovation des Ulmer Münster; Das Fest der deutschen Künstler in Rom. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Kirche zu Lorch am Rhein und ihre Restauration.

Schon wieder erschallt in Zeitungen und Fachjournalen ein nur zu berechtigter Wehruf über die Verballhornung eines unserer schönen Baudenkmäler am Rhein, der im 14. und 15. Jahrhundert errichteten Kirche in Lorch, durch einen Regierungsbaumeister, der, ohne irgend welches Verständniß seiner Aufgabe, seit 1874 in traurigster Weise und dazu noch mit opulenten Staatsmitteln nach Gutdünken daran herumlaborirte. Einem Aufsatz von dem Architekten P. Wallot in Nr. 85 der Deutschen Bauzeitung, sowie einem anderen in den Nr. 118 und 119 des Nassauer Boten entnehmen wir folgende Thatsachen. Der Staat, dem die Baupflicht für die sehr der Restauration bedürftige Kirche oblag, beauftragte selbstverständlich mit ihrer Wiederherstellung den Beamten des Regierungsbezirks Wiesbaden, zu welchem die Kirche gehört, Herrn Regierungs- und Baurath Cremer daselbst. 66,000 Mark wurden ihm zur Verfügung gestellt. Der Chor der Kirche war so sehr auseinander geschoben, daß selbst die sein Inneres nach allen Seiten hin verspannenden Eisenanker in Kämpferhöhe nicht mehr zu genügen schienen; diese Anker wurden sorgfältig konservirt und noch ergänzt, dafür aber fast alle Fenster, die Dienste im Inneren, die Quaderverkleidung des Aeußeren erneuert. Das graziöse Renaissance-Dachthürmchen wurde durch einen bleiüberzogenen „schwerfälligen kleineren Collegen aus dem 19. Jahrhundert" ersetzt. Das Innere des Chores wurde von unten bis oben mit „der bekannten grauen Universalfarbe angestrichen", die Pfeiler etwas dunkler als die Wandflächen, welche letzteren mit „einem schönen breiten braunen Strich eingefaßt wurden". Die Fenster wurden mit ordinärem Glas in den üblichen Rauten verglast. Die alten Strebepfeileraufsätze wurden durch neue, für geschmackvoller gehaltene Fialen ohne Krabben ersetzt, von deren Armseligkeit der Schreiber dieser Zeilen sich selbst noch zu überzeugen Gelegenheit hatte. Die Wandflächen, die am ganzen Rhein mit einem vorzüglichen, in der Farbe goldig braun werdenden Mörtelverputz überzogen zu werden pflegten, sind anstatt dessen mit dem abscheulichen Spritzbewurf in Binger Schwarzkalk bedeckt, wie wir ihn an „gewissen Nutzgebäudchen, bei Bahnhofsanlagen ꝛc." zu sehen gewohnt sind.

Soweit die Notizen aus der deutschen Bauzeitung über die Restauration des Herrn Regierungsraths, an welcher noch der Korrespondent des Nassauer Boten den schönen Steinplattenboden hervorhebt, wie er in jeder Küche zu finden ist, sowie, daß man den Chor angestrichen hat, ohne zu untersuchen, ob Wandmalereien vorhanden waren, die doch dem Schiffbau nicht fehlten, um wie viel wahrscheinlicher also auch nicht dem Chor! Neuerdings übertrug die Kirchengemeinde die Restauration des Schiffbaues der Kirche dem Architekten Max Meckel, der, bei dem alten Praktikus Statz in Köln tüchtig eingeschult, später auf den Dombaubureaus von Mainz und Frankfurt a. M. weiter ausgebildet und seit einer Reihe von Jahren als selbständiger Architekt in Frankfurt a. M. thätig, in der gothischen Bauweise kein Neuling war. Meckel verfuhr bei der Restauration der Kirche rationell, ohne

sich um den Chor zu kümmern, der ja etwa 100 Jahre früher als das Schiff erbaut worden war und für die Restauration dieses letzteren keineswegs als Norm dienen konnte. Sehr deutliche Spuren von hellroth aufgemalten Quadern „wie fast bei allen Putzbauten des Rheinthales" waren vorhanden, und diese hat Meckel wiederhergestellt. Dadurch entstand natürlich zwischen Kirche und Chor ein starker Contrast, der dem Regierungsbaurath von Wiesbaden übel auffiel und ihn bestimmte, bei der Regierung eine Harmonie des Ganzen im Sinne seiner Chorrestauration zu befürworten. Die Regierung hat nun, wie Wallot nach Hörensagen mittheilt, „dem Lorcher Kirchenvorstand aufgegeben, das bereits fertig gestellte Aeußere des Hauptschiffes dem Spritzbewurf des Chores entsprechend anzustreichen, für die Herstellung des Inneren aber den im Chor beliebten grauen Anstrich einfach beizubehalten".

So steht die Sache jetzt. Der königlich preußische Regierungs- und Baurath hatte natürlich die Pflicht und Schuldigkeit, seinen Spritzbewurf und den schönen grauen Ton mit den braunen Rändchen der Regierung gegenüber zu vertheidigen, gegen einen Architekten, der noch nicht einmal das königliche Bauführer-, geschweige denn Baumeisterexamen gemacht, noch weniger aber Staatsdienereigenschaft sich erworben hat. Herr Regierungs- und Baurath Cremer hat den Dom von Limburg mit Hilfe des Herrn Baumeisters Stier restaurirt; über die Qualität dieser Leistung kann man sehr verschiedener Ansicht sein, und es ist anzunehmen, daß das Beste daran Herrn Stier zuzuschreiben ist. Als mir ein Kollege mittheilte, Herr Stier, der doch noch durchaus von der Berliner Schule abhängig war, arbeite die Pläne für Limburg aus, frug ich: „Ja, versteht er denn etwas von mittelalterlicher Baukunst?" Die sehr bestimmte Antwort lautete: „Gewiß, er hat sich den Viollet-le-Duc gekauft." Herr Regierungs- und Baurath Cremer scheint sich noch nicht den Viollet-le-Duc gekauft, oder ihn doch wenigstens nicht gelesen zu haben, sonst hätte er doch wohl Spritzbewurf, Fialen ohne Krabben — die allerdings an St. Urbain zu Troyes ausnahmsweise vorkommen — braune Rändchen und graue Töne vermieden. Der Schreiber im Nassauer Boten bietet 100 Mark für die Armen von Lorch, wenn ein anerkannter Kenner der mittelalterlichen Architektur die Chorfialen des restaurirenden Architekten der Kirche zu Lorch als stilgerecht anerkenne.

R. Redtenbacher.

Der Bau des Künstlerhauses zu Dresden.

Nach vielen Mühen und Debatten ist es endlich auch in Dresden so weit gediehen, daß die dortige „Kunstgenossenschaft" nun zum Bau eines eigenen Hauses schreiten kann. Am 2. November d. J. hat die Hausbaukommission eine Konkurrenzausschreibung zur Erlangung von Bauplänen unter den Architekten des Vereins erlassen.

Der Besitz eines eigenen Hauses und ein behaglich-geselliges Zusammensein ist schon seit langer Zeit das Streben der Dresdner Künstlerschaft. — Schon im Jahre 1862 wurde eine Verloosung von Kunstwerken veranstaltet, durch welche ein ziemlich bedeutendes Kapital zusammengebracht worden war. Wesentlich aber wurde die Kunstgenossenschaft durch die edle Gesinnung eines wohlhabenden Künstlers, des Bildhauers Herrmann unterstützt, welcher dem Verein eine Summe von ungefähr 22000 Thlrn. als Stiftung zur Verfügung hinterließ. So ist nun das Vermögen der Kunstgenossenschaft bis zu einer Höhe von ca. 100,000 Mark angewachsen. Der verstorbene König Johann kam dem Vorhaben der Künstlerschaft in hochherziger Weise durch Schenkung eines passenden, hinter dem neuen Theater gelegenen, von der Packhofstraße, Stallstraße, dem Elbquai und dem Garten des Hotel Bellevue begrenzten Grundstückes entgegen, welches nun auch zum Bauplatz für das neue Künstlerhaus bestimmt ist. Freilich sind zu der Errichtung eines würdigen Gebäudes die bis jetzt vorhandenen Mittel noch keineswegs hinreichend, doch kann die baldige und befriedigende Vollendung mit der Hoffnung einer rührigen Unterstützung Seitens der Künstler und Kunstfreunde wohl als gesichert gelten.

Für das von der Hausbaukommission ausgearbeitete Programm lagen eine Anzahl von diesbezüglichen Studien, welche im Laufe der letzten Jahre von mehreren Architekten angefertigt waren, zur Benutzung vor.

Das Gebäude wird ohne Zweifel seine Hauptfronte an der Packhofstraße erhalten und dadurch ein Glied in der Reihe der vor ihm stehenden Monumentalbauten werden.

Es soll vorzugsweise geselligen Zwecken dienen, in seinen Haupträumen aber auch für Ausstellungen benutzbar sein.

Das Programm verlangt für das zu erbauende Haus eine Grundfläche von ca. 700 □Mtr., so daß von dem 2000 □Mtr. umfassenden Grundstück noch ca. 1300 □Mtr. für Terrassen, Gartenanlagen ꝛc. verbleiben.

Das Gebäude soll ein Souterrain, ein Erdgeschoß, eine Etage und ein darüber befindliches Halbgeschoß erhalten. Das Erdgeschoß soll die für die Zwecke der Kunstgenossenschaft erforderlichen Räume, sowie einige getrennt liegende öffentliche Restaurationsräume enthalten.

Im ersten Stock ist der Festsaal von ca. 200 □Mtr.

Größe mit den nöthigen Nebenräumen anzulegen, welche zusammen für 500—600 Personen Platz bieten müssen. Der Festsaal soll namentlich für Ausstellungszwecke geeignet und die gesammten Festräume so angeordnet sein, daß sie zusammen oder auch im Einzelnen vermiethet werden können.

Die Halbetage soll die Wohnungen für Wirth, Dienerschaft, Kastellan ꝛc. aufnehmen. Die Baukosten sollen 180,000 Mark nicht überschreiten. Die Pläne nebst Kostenberechnung sind bis zum 14. Februar 1879 unter der Nennung des Namens einzureichen.

Dieselben sollen 8 Tage vor und 8 Tage nach dem Urtheilsspruch ausgestellt werden.

Als Preisrichter fungiren die Herren Baurath Professor Nicolai, Stadtbaurath Friedrich, Architekt Professor Arnold, Historienmaler Simonson und Kupferstecher Professor Bürkner. Für die drei relativ besten Entwürfe sind Preise von 500 Mark, 300 Mark und 200 Mark ausgesetzt.

Hoffen wir auf eine recht zahlreiche Betheiligung an dieser Konkurrenz, der ein glücklicher Ausgang und ein rascher Fortschritt zum Baue folgen möge.

E. Fl.

Kunstliteratur.

Durch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland und Oesterreich in Originalradirungen von B. Mannfeld. Bd. I. und II. Berlin 1877 und 78. Verlag von Alexander Duncker. Fol.

Trotz des bedeutenden, für jeden Kunstfreund wahrhaft erfreulichen Aufschwungs, den in neuester Zeit die Radirung genommen hat, ist dieselbe doch bisher in weitaus überwiegendem Maße auf eine reproducirende Thätigkeit beschränkt geblieben. Erst seit Kurzem mehren sich die Anzeichen dafür, daß sie allmählich in vollem Umfang auch das wieder zu werden gedenkt, wozu sie vor jeder anderen Technik der vervielfältigenden Kunst ihrem innersten Wesen nach berufen ist, der in unverfälschter Treue und in unmittelbarster Frische sich darbietende Ausdruck der originalen künstlerischen Erfindung. Den Malern, die wir jetzt allerorten zur Radirnadel greifen sehen, wird es freilich nicht eben allzu leicht gemacht, sich der ihnen neuen und ungewohnten Technik, deren gründliche Aneignung ohnehin nicht geringe Mühe und Ausdauer erfordert, mit vollster Hingabe zu widmen, da der Kunstverlag, auf den sie hierbei mehr oder minder angewiesen sind, sich, von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, gerade der Radirung gegenüber noch immer ziemlich zaghaft und ablehnend zu verhalten scheint. Um so freudiger begrüßen wir daher ein Unternehmen, das, wie das gegenwärtig zu zwei stattlichen Bänden herangewachsene Werk von B. Mannfeld, in jeder Hinsicht ganz dazu angethan ist, für die neu aufblühende Technik auch in weiteren Kreisen die Theilnahme zu wecken, deren sie bedarf, um wieder allgemein in Aufnahme zu kommen und sich als wirklich populäre Kunst fest und sicher einzubürgern.

Ueber die Absicht, die dem Werke zu Grunde liegt, läßt der Titel desselben kaum eine Mißdeutung zu. Auf die Durchführung irgend eines strengeren systematischen Planes verzichtend, bringt es in buntem Wechsel eine Reihe malerischer, den verschiedensten Gegenden Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs entnommener Ansichten, bei deren Auswahl in erster Linie allerdings das künstlerische, daneben aber auch das sachliche Interesse derart Berücksichtigung findet, daß wohl jeder Beschauer darauf rechnen kann, der einen oder der anderen ihm liebgewordenen Stätte hier im Bilde wieder zu begegnen. Darf das Werk schon hiernach um so sicherer eines freundlichen Entgegenkommens des größeren Publikums gewiß sein, das nicht sowohl nach der künstlerischen Leistung an sich als vielmehr zunächst nach dem Gegenstande der Darstellung zu fragen geneigt ist, so erscheint überdies auch die ganze Art und Weise der Auffassung und der technischen Behandlung als eine solche, die dem Auge des Laien sowohl, wie dem des Künstlers in gleichem Maße Genüge thut. In keinem seiner Blätter geht der Autor auf die Erzielung raffinirter malerischer Effekte aus, und nirgends sucht er sein Verdienst in einer virtuosen Bravour des Vortrags; was seinen Schilderungen ihren eigenthümlichen, bei jedem wiederholten Anblick sich immer wieder frisch erneuenden Reiz verleiht, ist vielmehr gerade die anspruchslose, auch das unscheinbarste Detail liebevoll umfassende Sorgfalt der Durchführung, in der ein für die verborgensten Schönheiten empfänglicher und sich innig in den darzustellenden Gegenstand vertiefender, echt poetischer Sinn zu Tage tritt.

Wie der Charakter des einzelnen Blattes, so wird selbstverständlich auch das Gepräge des ganzen Werkes durch die eigenartige, nicht selten an das Romantische streifende Empfindungsweise des Künstlers bestimmt. Das Grandiose und Imposante liegt ihm weitaus ferner als das gemüthlich Ansprechende, und wo er in gewaltigen Bauten oder in mächtigen Bildungen der Natur an großartigere Formen herantritt, sucht er ihnen fast ausnahmslos von einer Seite beizukommen, von der aus sich eine intimere Beziehung zu ihnen ermöglicht. In den uns zahlreich begegnenden Schilderungen stolzer Kirchen und Klöster, ihrer Außenseiten sowohl als auch ihrer Interieurs, geht er vor allem darauf aus, in der Gruppirung der Massen und in ihrer

Beleuchtung das bisweilen noch durch die Staffage geschickt verstärkte stimmungsvolle Element zu gewinnen, das sich in der Darstellung halb verfallener, von dichtem Grün überwucherter einsamer Räume gleichsam von selbst ergiebt. Gewiß nicht minder glückliche Wirkungen aber sind da erreicht, wo die in die Gegenwart hineinragende Vergangenheit dem Künstler in hochgegiebelten Rathhäusern, in Perspektiven alterthümlicher Straßen, oder in lauschig stillen, von dem Verkehr des Tages seitab gelegenen Plätzen diejenigen Motive darbietet, zu deren Ausgestaltung ihn die zu sinniger Betrachtung hinneigende besondere Richtung seines Talents ganz vorzugsweise befähigt, während auf der anderen Seite die sehr vereinzelten Blätter, die mehr oder minder modern sich präsentirende Motive behandeln, einen einigermaßen kundigen Blick sehr leicht erkennen lassen, daß sie weniger einem inneren künstlerischen Drange als dieser oder jener äußeren Rücksicht ihre Entstehung verdanken.

Was die beiden bis jetzt vorliegenden Bände, deren jeder dreißig Radirungen in drei verschiedenen Bildgrößen enthält, dem Beschauer vorführen, trägt bei übrigens mannigfach wechselndem Inhalt in den wesentlichsten Zügen, wie kaum anders zu erwarten ist, ein ziemlich gleichartiges Gepräge. Dabei verrathen aber doch die späteren Blätter im Gegensatz zu den früheren nicht blos in der Auffassung einen vielfach freieren Blick, sondern auch in der Komposition ein keineswegs erfolgloses Streben nach einer bildmäßigeren, mehr und mehr über den Charakter der bloßen Vedute hinausgehenden Verwerthung der gewählten Vorwürfe. Ein entschiedenes Fortschreiten auf diesem Wege aber möchte dem Künstler für seine ferneren Arbeiten ebenso sehr zu empfehlen sein, wie eine noch weitere Berücksichtigung vorwiegend landschaftlicher Motive, unter denen im ersten Bande eigentlich nur die durch ihre charakteristische Gesammthaltung und durch die gründliche Durchbildung der am Uferrande des Wassers gruppirten Kiefern sich auszeichnende märkische Landschaft bemerkenswerth erscheint, während im zweiten Bande die stimmungsvollen Scenerien der Externsteine und des Watzmann bei Berchtesgaden, sowie namentlich auch die im December-Hefte der Zeitschrift mitgetheilte „Haidemühle in der Mark“ den deutlichsten Beweis dafür liefern, daß ihr Autor auch auf diesem Gebiet bei fortgesetztem Studium sehr erfreuliche Resultate zu erzielen berufen ist.

Schwieriger fällt es, aus der Fülle der übrigen, mehr dem Genre der Architekturmalerei angehörigen Blätter die am meisten gelungenen namhaft zu machen. Doch möge wenigstens auf einzelne derselben, wie auf die beiden der Stadt Meißen entlehnten Motive, ein liebenswürdig aufgefaßtes, der Art und Weise Ludwig Richter's verwandtes, von einer nahen Anhöhe aus aufgenommenes Panorama und eine durch reizvolle Details sowie durch die über das Ganze ausgebreitete friedliche Stimmung anziehende Partie aus dem Innern des Orts, ein kurzer Hinweis gestattet sein. An sie reiht sich im ersten Bande weiterhin eine Ansicht des Münchener Marienplatzes, die in ihrer maßvoll abgewogenen Gesammtwirkung und in der leuchtenden Kraft und Klarheit des Tons zu den hervorragendsten Leistungen des Künstlers zählt, ein effektvolles Interieur aus dem Dome zu Andernach, ein freundliches, sonniges Bildchen der Ruine der Klosterkirche zu Seebach in der Hardt, ein mit innigem Behagen in delikatester Durchbildung sämmtlicher Details der malerischen Scenerie geschilderter, traulich enger Hof aus Ober-Ehnheim im Elsaß und endlich das größere, in der reichen Architektur wie in der trüben, regnerischen Stimmung in Licht und Luft gleich charakteristisch und gediegen durchgeführte Bild des interessanten Rathhauses zu Lemgo. Der zweite Band gesellt hierzu ferner noch an besonders bemerkenswerthen Arbeiten das reiche, frei und sicher behandelte Blatt einer mit alten, grauen Giebelhäusern in Fachwerkbau besetzten Partie vom Schifffahrtskanal in Straßburg, die durch ihre energische Tönung ausgezeichnete Ansicht des Rathhauses zu Breslau, die malerisch noch weit wirksamere Partie aus Mödling, deren Druck leider der künstlerischen Intention nicht völlig gerecht wird, das schöngezeichnete und im Ton außerordentlich fein nüancirte Interieur aus der Kirche zu Sinzig, dessen einheitlich geschlossene, ruhevolle Wirkung nur durch eine nicht sehr glückliche Staffage ein wenig beeinträchtigt wird, den träumerisch stillen Fürstenhof zu Wismar und die in trefflich wiedergegebenen, dichten, dunstigen Nebel sich verlierende Straßenperspektive zu Lübeck, die, gleich dem bereits erwähnten Mödling, durch einen minder blanken und kahlen Druck noch erheblich gewonnen haben würde.

Mannfeld verbindet mit dem eingehendsten Fleiß die strengste Solidität der Arbeit und wahrt dabei dem Strich der Radirnadel konsequent sein volles Recht, ohne in die in jüngster Zeit uns mehrfach aufgestoßene Manier zu verfallen, die das Aetzwasser nicht blos auf die Zeichnung einwirken läßt, sondern mit ihm selbstständig zu operiren, — gleichsam zu malen sucht, dadurch aber schließlich doch häufig zu nichts anderem als zu einer Verwischung des eigenthümlichen Charakters der Radirung hinführt.

Fr.

Nekrolog.

Friedrich von Nerly †. Am 23. Oktober bewegte sich nach S. Michele di Murano einer jener schweigenden Leichenzüge, welche, wenn sie auf der Lagune

die Lustfahrten auch der heitersten Gesellschaft kreuzen, jeden Lacher verstummen machen. Das einzige Farbige war die deutsche Flagge, welche auf einer der Gondeln aufgehißt war. Es galt einem alten ehrenwerthen deutschen Künstler die letzte Ehre zu erweisen und ihn unter denselben Cypressen zu begraben, welche so manches düstere Grab beschatten. Der „deutsche Verein“ bestattete seinen Ehrenpräsidenten, den allbekannten und geschätzten Maler Friedrich von Nerly.

Christian Friedrich Nehrlich, der in Folge seines 40jährigen Aufenthaltes in Italien, gemäß der italienischen Aussprache, seinen Familiennamen in **Nerly** änderte, ward in Erfurt am 24. Nov. 1807 als Sohn eines Postbeamten geboren. Die Knabenjahre verlebte er bei Verwandten in Hamburg und Holstein in den bescheidensten Verhältnissen; nichts destoweniger brach sich sein Talent frühzeitig Bahn. Er war durch fleißiges Zeichnen nach der Natur sehr bald zum Thiermaler geworden und Freund des bekannten Fabel-Specter in Hamburg.

Der berühmte Kunstkenner und Kunstschriftsteller Freiherr v. Rumohr ward auf den jungen Maler aufmerksam und nahm sich seiner in der Folge in großartiger Gönnerschaft an, was Nerly zeitlebens mit größter Dankbarkeit rühmte. Durch Rumohr ward Nerly nach Weimar gebracht, wo derselbe ihn auch Goethe vorstellte. Der edle Gönner ermöglichte dem jungen Künstler eine Reise nach Italien, verfolgte seine Studien daselbst mit dem größten Interesse und nahm auf seine Entwickelung nachhaltigen Einfluß. Als Nerly das ersehnte Ziel so vieler Künstler, das ewige Rom, erreichte, waren dort noch die Heroen der neuen deutschen Kunst in rüstigem Wirken und Schaffen dem Cultus des Höchsten, was die Kunst kennt, in leidenschaftlicher Liebe ergeben; Cornelius, Overbeck, Koch, Reinhart, Thorwaldsen u. A. schufen ihre gereiftesten Werke. Ihre jüngeren Nachfolger, Riepenhausen, Preller, Rahl u. A. weilten dort.

Mit allen diesen bedeutenden Menschen trat Nerly in mehr oder minder nähere Beziehungen, mit vielen in ein nahes Freundschaftsverhältniß. Andere hervorragende Persönlichkeiten, wie der Dichter Graf Platen, Marschall Marmont u. A. zählten zu seinen nächsten Bekannten.

Eine längere Reise im südlichen Italien und Sicilien vollendete den Bildungsgang des Künstlers, der sich von nun an ausschließlich der Landschaftsmalerei zuwandte. In Neapel überstand er glücklich die fürchterliche Blatternkrankheit.

Seine damaligen Landschaften sind natürlich im Stile jener Periode gehalten, was ihnen jedoch bei gerechter Beurtheilung keinen Eintrag thut. Claude Lorrain scheint sein Vorbild gewesen zu sein. Er suchte in Linien und Farben nach dem Schönsten und schmückte seine Bilder mit den vortrefflichsten Staffagen, meist der Thierwelt angehörend. Unter diesen Gemälden ist eines der bekanntesten: „Büffel ziehen einen großen, für Thorwaldsen bestimmten Marmorblock durch die Campagna“. Dieses öfter wiederholte Bild verschaffte Nerly eine rasche Berühmtheit und Thorwaldsen's ganz besonderes Wohlwollen. Nerly's erste große künstlerische Erfolge fielen in eine glückliche Zeit, in welcher das vom Künstler naiv Erfaßte von dem romantischen Dingen leicht zugänglichen Publikum ebenso erfaßt und dankbar genossen wurde. Nicht Jeder glaubte sich berufen über Gemälde abzuurtheilen, da der Geschmack im Ganzen weniger entwickelt war. Die großen Ausstellungen andererseits, welche einen Jeden zwingen, seine Kräfte auf's Aeußerste anzuspornen, um sich über Wasser zu halten, waren noch nicht erfunden. Die raffinirte Technik von heute, zu der alle Maler gezwungen werden durch die äußersten Konsequenzen des Realismus, kannte man noch nicht. Man beurtheilte mehr das, was geboten wurde, als das wie. So gelang es Nerly, dessen Geschmack und Empfindung stets sehr geläutert waren, der es verstand, in seinen Gemälden stets die poetisch-romantische Seite anklingen zu lassen, leicht, sich die aufrichtigsten Bewunderer zu verschaffen. Es kamen hinzu ein gefälliges Auftreten, liebenswürdige elegante Manieren und vor Allem ein heiteres, fröhliches Temperament. So stand Nerly bald an der Spitze der deutschen Künstlerkolonie Roms, der Carrara-Feste, des Bajok-Ordens, mit welchem selbst König Ludwig I. sich dekoriren ließ. Ernste künstlerische Thätigkeit wechselte mit heiteren Erholungsstunden, der Jagd in der römischen Campagna, oder mit musikalischen Vergnügungen in Olevano u. s. w.

1837 gedachte Nerly eine Reise in die deutsche Heimath anzutreten und kam dabei nach Venedig. Hingerissen von dem Zauber dieser herrlichen Stadt verweilte er, um die Piazzetta bei Mondschein zu malen, ein Bild tiefer Poesie, welches so gefiel, daß der Künstler im Laufe des Jahres genöthigt war, es sechs und dreißig Mal zu wiederholen, der unberechtigten Vervielfältigung durch Lithographie und Tondruck in unzähligen Exemplaren gar nicht zu gedenken.

Der große Erfolg des genannten Bildes entschied für's ganze Leben. Nerly blieb in Venedig, um die Schönheit der merkwürdigen Lagunenstadt, wenn auch nicht zu erschöpfen, so doch in langer, emsiger Thätigkeit auf unzähligen Gemälden zu verherrlichen. Er fuhr fort, eine bedeutende Stellung unter den deutschen Künstlern in Italien einzunehmen und wurde für die in Venedig lebenden oder dahinreisenden Landsleute Halt- und Mittelpunkt. Vierzig Jahre hindurch wußte er diese Stellung zu behaupten. Eine bestimmte Arkade vor dem Café Florian auf dem Marcusplatze war der Ort, wo er allabendlich seine Freunde und Verehrer um sich sah. Wer ihn sprechen wollte, wußte, daß er dort zu finden sei. Den Tag war er fleißig an der Arbeit und malte immer neue Ansichten von Venedig, sowohl die allgemein bekannten Canal- und Straßenprospekte als auch die versteckten malerischen Höfe im Innern der Stadt berücksichtigend. Bei den Veduten von der Insel der Armenier pflegte er gern die Figur Lord Byrons anzubringen. Den von ihm öfter gemalten Palast Contarini taufte er „Haus der Desdemona“, was auch geglaubt ward, ja sogar als historische Wahrheit in die Fremdenführer überging. Der jetzt gänzlich umgebaute Palazzo Guoro, das sog. Haus des Othello, wurde auch oft von ihm verewigt.

Es konnte nicht fehlen, daß bei so häufiger Wiederholung derselben Gegenstände oder dem Kopiren der eigenen Arbeiten ein gewisser Conventionalismus sich einstellte. Statt Nerly darob zu richten, sollte man vielmehr bewundern, daß er sich trotzdem nicht

gänzlich verloren, und daß er bei den unaufhörlichen Besuchen noch Zeit fand, soviel zu arbeiten.

Belohnt wurde sein rastloser Fleiß durch ehrenvolle Anerkennung und ausgebreitetste Bekanntschaften, welche zur Verschönerung seines Lebens beitrugen. Der König von Preußen verlieh ihm den rothen Adlerorden, der persönliche Adel wurde ihm durch den Kronenorden des Königs von Württemberg zu Theil. — Die Zahl seiner deutschen Freunde in Venedig verringerte sich natürlich seit den Ereignissen des Jahres 1866, in deren Folge Venedig zu Italien kam. Er verstand es, die Uebriggebliebenen zu einem deutschen Vereine zusammenzuschmieden, dessen Vorstand er bis an sein Ende blieb. Auch hier stiftete er nochmals einen Orden, den „Cappa-Santa-Orden", wie er denn unerschöpflich an guten Einfällen, Heiterkeit und guter Laune war.

Trotz seines langen Aufenthaltes in der Fremde bewahrte sich Nerly ein echt deutsches Herz und warme Vaterlandsliebe. Die Ereignisse von 1870 rissen ihn zu jugendlicher Begeisterung hin. Unermüdlich thätig bis an sein Lebensende, schuf er noch manch schönes Werk, besonders nach einem letzten Besuche in Rom zwei prächtige Ansichten: „Vor dem Vatican" und eine Ansicht des Monte Cavallo im Mondschein, beide im Besitze des Grafen Gourieff.

Zuletzt beschäftigte er sich mit Herausgabe eines photographischen Albums seiner venezianischen Bilder (Album Veneziano von Fr. v. Nerly mit begleitendem Text von Dr. Th. Elze*). Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, dieses schöne Werk abzuschließen und dessen Erfolg zu erleben. Nur wenige Exemplare desselben kamen in den Buchhandel.

Im Sommer dieses Jahres erkrankte Nerly an der Gelbsucht und starb am 21. Oktober 1878 in Venedig. Er hinterläßt nach 38jähriger Ehe seine Wittwe (einst durch ungemeine Schönheit berühmt) und einen Sohn, Fr. Nerly, welcher sich als See- und Landschaftsmaler in Rom Erfolg errang. Fürstliche und Privatsammlungen in Deutschland, Rußland, Amerika und namentlich in England bewahren die Gemälde des Verstorbenen. Doch ist in seinem Nachlasse noch manches Schöne. So ganz besonders eine prachtvolle Landschaft klassischen Stils: „Das Vorgebirge der Circe (Monte Circello) mit dem fröhlichen Zuge von der Weinlese heimkehrender Winzer und Winzerinnen". Ganz besonderen Werth jedoch beansprucht nach künstlerischer und historischer Richtung hin sein Aquarell-Album von Venedig.

Die Fremden suchen stets in Venedig vergeblich, was die Jahrhunderte spurlos verwischt haben: die alte Pracht und Herrlichkeit. Sie finden statt dessen Elend, Jammer und Schmutz und haben selten ein offenes Auge für das, was in Hülle und Fülle noch Herrliches vorhanden. Das, was sie nicht zu sehen im Stande sind, finden sie in den Gemälden Nerly's, der es verstand, ohne unwahr zu werden, den Zauber vergangener Jahrhunderte über seine Gebilde zu verbreiten. Es konnte nicht fehlen, daß Kritiker, die den Tendenzen des strengsten Realismus huldigen, Nerly's Auffassung für einen überwundenen Standpunkt erklärten. Doch wird Nerly und das, was er geleistet, bei leidenschaftsloser Beurtheilung innerhalb seiner Zeit betrachtet, immer mit Ehren genannt werden und sein Tod seinen vielen Freunden und Gönnern in der Ferne eine schmerzliche Kunde gewesen sein.

Venedig, im November 1878. **August Wolf.**

*) Die hier mitgetheilten biographischen Notizen verdanke ich der Güte dieses langjährigen Freundes des Verstorbenen.

B. **Carl Beisbarth**, Architekt, starb in Stuttgart nach kurzem, aber schwerem Leiden den 25. November 1878. Er war 1809 in Stuttgart geboren, bildete sich von 1829 bis 1831 unter Isabelle in Paris und dann bis 1833 unter Gärtner in München aus, worauf er eine mehrjährige Reise durch Italien, Sicilien und Calabrien machte, von welcher er die werthvollsten Studien heimbrachte. In den Jahren 1840 bis 41 war er bei der Errichtung des Museums der bildenden Künste in Stuttgart beschäftigt. Ebenso später bei dem Umbau des alten Lusthauses in das jetzige Hoftheater, und hier war es namentlich sein unschätzbares Verdienst, daß er jene Perle der Renaissance, deren Zerstörung heute noch unbegreiflich erscheint, aus eigenem Antriebe, mit Mühen und Hindernissen ringend, ganz genau ausmaß und in allen Theilen zeichnete, so daß wenigstens noch diese getreuen Nachbildungen erhalten geblieben sind. Diese prächtigen Zeichnungen, mehrere hundert Blätter, sind von dem Königl. Polytechnikum angekauft worden, wo sie eine reiche Quelle des Studiums bilden. Beisbarth war ferner bei der Erbauung des Königbaues seinem Freunde Leins ein eifriger Helfer und führte auch mehrere schöne Privatbauten selbständig aus, wie z. B. die Häuser des Verlagshändlers Ebner, des Rentners Bohnenberger u. s. w., die zu den geschmackvollsten der Württembergischen Hauptstadt gehören. Dieselbe verdankt ihm auch die prächtige architektonische Umrahmung der nach Neher's Entwürfen gemalten Chorfenster, sowie die Thüren am Süd- und Westportale der Stiftskirche, ferner den Altar und die schöne Kanzel in der Leonhardkirche u. A. Beisbarth hat sich überhaupt sehr verdient gemacht um die stilvolle Ergänzung und Erhaltung alter Bauwerke in ganz Württemberg und ließ in dieser Beziehung dem „Verein für christliche Kunst" oft seinen einflußreichen Rath zu Gute kommen. Mit rastlosem Fleiß war er fortwährend schöpferisch und nachbildend thätig und die Zahl der von ihm hinterlassenen Handzeichnungen, die von feinstem Geschmack und sorgsamer Pünktlichkeit zeugen, ist außerordentlich groß.

Dr. Wilhelm Engelmann, Besitzer der Verlagshandlung gleichen Namens, als Kunstschriftsteller bekannt durch seine Monographie über Daniel Chodowiecki und durch seine Mitarbeiterschaft an dem von ihm verlegten Künstlerlexikon (herausgegeben von Jul. Meyer), zugleich einer der feinsinnigsten Kupferstichsammler und Kunstkenner, ist am 23. December in Leipzig einem längeren Leiden erlegen.

Konkurrenzen.

Biel-Kalkhorst'sche Stiftung. Die diesjährige Preisaufgabe der bekanntlich zur Förderung der Frescomalerei bestimmten Stiftung galt der Ausschmückung des Festsaals in dem Architektenvereins-Hause in Berlin. In elf Feldern sollte die Entwickelung der Architektur dargestellt werden. Zur Betheiligung an der Konkurrenz waren fünfzehn jüngere Maler aufgefordert, von denen jedoch nur sieben der Aufforderung entsprachen. Der akademische Senat erkannte dem Entwurfe von Hermann Prell aus Leipzig den Preis zu und empfahl denselben einstimmig zur Ausführung.

Vermischte Nachrichten.

M. B. **Die Renovation des Ulmer Münster** schreitet rüstig vorwärts. Schon ist der nördliche Seitenthurm beinahe bis auf die Dachhöhe des Mittelschiffes gewachsen, man darf somit dessen Vollendung im nächsten Jahre erwarten. Die Kreuzblume des südlichen Chorthurmes ist bereits am 13. Okt. 1877 aufgesetzt worden. Die bis jetzt noch unvollendeten Baldachinkrönungen, welche die Vermittelung



vom viereckigen Unterbau in das Oktogon bilden, erhalten plastischen Schmuck, worunter eine kolossale Mosesgruppe, (Moses betend in der Schlacht gegen die Amalekiter), welche von der israelitischen Gemeinde in Ulm gestiftet wurde. Das Modell ist dem Bildhauer H. Bach in Stuttgart übertragen worden. — Seit dem Beginn des Jahres 1878 wird auch an der neuen Kupferbedachung der Seitenschiffe gearbeitet, welche nach Einholung von Gutachten verschiedener Autoritäten schon im Sommer 1876 beschlossen wurde. Die bereits vor langer Zeit begonnene Renovation der alten Renaissance-Thüren ist bis auf einen Flügel vollendet. — Für die würdige Ausstattung des Innern ist in diesem Jahre vieles geschehen; die anläßlich des Jubiläums von der Familie Leube-Dietrich und von Herrn Fabrikanten Bürglen gestifteten Fenster wurden das eine am 13. April, das andere im Juni eingesetzt. Dieselben sind in der Hofglasmalerei von Zettler in München, nach den Kartons der Maler Birkmayer und Dopfer gefertigt und entsprechen ganz dem mittelalterlichen Stil der Zeit. Sie stellen einerseits die Himmelfahrt nebst der Ausgießung des h. Geistes, andererseits die Stiftung des h. Abendmahles und den Kampf in Gethsemane dar. Ein weiteres Fenster, eine Stiftung der verwittweten Frau Commerzienräthin Wieland kommt zunächst zur Ausführung. Durch die Gunst des Herrn Kaufmann Kornbeck ist das alte Denkmal der Grundsteinlegung in seiner ursprünglichen Polychromie wiederhergestellt worden; der fehlende Bilderschmuck der Bekrönung Christus am Kreuz mit Maria und Johannes ist durch Vermittelung des Herrn Direktors Essenwein stilgemäß erneuert worden. — Auch von den fehlenden Figuren am Taufsteinüberbau sind mit Hülfe einer zu diesem Zwecke gemachten Stiftung des Herrn Baron von Hardt-Wöllenstein, die Figuren Johannes der Täufer und ein Evangelist aufgestellt, Arbeiten des Bildhauers Mayer in München. — Der schon auf's Münsterjubiläum durch Herrn Conservator Hauser in München vortrefflich wiederhergestellte Hochaltar von Schaffner entbehrte bis jetzt noch seines Schmuckes, nämlich der reichen gothischen Krönung, jetzt ist alles vollendet und in alter Pracht zu schauen. Leider ist dies nicht mehr der ursprüngliche Hochaltar, sondern ein von der Familie Hutz in die Thurmhalle gestifteter Nebenaltar, der nach mancherlei Schicksalen jetzt die Stelle des alten Hochaltars einnehmen muß. Das kleine Altärchen in der Sakristei, von Kennern, wegen seiner Gemälde nach Kupferstichen Martin Schön's, hoch geschätzt, soll ebenfalls durch die Mittel eines Privat-Vereins restaurirt werden. Ferner sind die Mittel zur Aufstellung einer ganzen Reihe von Statuen für die leeren Consolen an den Pfeilern des Mittelschiffes und der Seitenschiffe von Gönnern des Münsters verwilligt worden. — Sobald die Vollendung der Seitenthürme erfolgt sein wird, soll mit einer umfassenden Renovation des Innern begonnen werden, worüber ein genaues Programm vorliegt. Hierbei wird namentlich auch das im Jahre 1817 übertünchte Wandgemälde am Triumphbogen, das Jüngste Gericht darstellend, eine Erneuerung erfahren. — Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß dem Bau jährlich durch die Münster-Lotterie ca. 60,000 Mk. zufließen.

B. F. **Das Fest der deutschen Künstler in Rom** zum Beginn des 33. Vereinsjahres fand am 30. November statt und hatte durch die Anwesenheit des deutschen Botschafters H. v. Keudell und Gottfried Semper's einen besonders feierlichen Charakter. Der Präsident des Vereins, Herr Bildhauer Paul Otto aus Berlin hielt eine Ansprache über die Ziele und Aufgaben der deutschen Kunst, welche mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Er schloß mit einem Hoch auf den Protektor des Vereins, den deutschen Kaiser. Der deutsche Botschafter dankte in einer längeren Rede, in welcher er trotz der trüben und für die deutsche Kunst nicht durchweg günstigen Zeiten die Künstler ermuthigte, unbeirrt und mit Selbstvertrauen ihren Zielen nachzueilen und den Glauben an eine gesunde Weiterentwickelung der deutschen Kunst nicht fallen zu lassen. Nachdem Herr Maler Steinhardt auf diese Worte dankend erwiedert hatte, ergriff Herr Dr. B. Förster aus Berlin, Lehrer an der Kgl. Kunstschule daselbst, das Wort, um den verehrten Meister, den Begründer einer gesunderen und natürlicheren Auffassung von dem Wesen und der Entwickelung der bildenden Künste leben zu lassen. Gerade der Urheber des „Stils" sei mehr als ein Anderer dazu berufen, die Vermittelung zwischen dem schaffenden Künstler und dem kunstliebenden Publikum — und beide Elemente seien ja in dem Verein vertreten — zu bilden. Der Abend verlief in festlicher gehobenster Stimmung ohne Störung und hielt einen großen Theil der Anwesenden bis gegen Morgen fest.

Zeitschriften.

Hirth's Formenschatz. Heft 3.

Dürer: Herodias (B. 126); Das erste Wappen des Joh. Stabius (B. 165). — Randeinfassung aus der Officin der Brüder Giovanni und Gregorio da Gregoriis in Venedig vom Jahre 1494. — Ein Blatt aus den „Heiligen des Hauses Habsburg" von Hans Burgkmair. — Hans Holbein d. J.: Buchtitel aus der englischen Zeit des Meisters, vielleicht um 1540; Griechische Initialen; Entwurf zu Schmucksachen und Goldschmiedarbeiten. — Venezianische Gläser aus dem bayerischen Nationalmuseum. — Vorlagen zu Intarsien und Tauschirarbeit von Peter Flötner. — Entwurf zu einem Glasgemälde, wahrscheinlich von Tobias Stimmer. — Entwurf zu einem Rahmen, getuschte Federzeichnung im Kupferstichkabinet zu München. — Phantasie-Ansicht des Forum Romanum von Giamb. Piranesi. — Boucher: Grotte mit Wasserfall; Gruppe von Engeln in Wolken.

Inserate.

Im Verlag von **S. Hirzel** in Leipzig erscheint auch für das **Jahr 1879**:

Im neuen Reich.

Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst.

Herausgegeben von

Dr. Wilhelm Lang.

Neunter Jahrgang.

Jährlich 52 Nummern von 4 bis 5 Halbbg. gr 8. Halbjährlicher Abonnementspreis 14 **Mark**.

Die Wochenschrift „Im neuen Reich", welche sich seit ihrem Bestehen einer ungewöhnlichen Theilnahme des gebildeten Publikums im In- und Auslande zu erfreuen gehabt hat, wird auch im kommenden Jahre fortfahren, neben den auf die Tagespolitik bezüglichen Artikeln und Correspondenzen, größere wissenschaftliche und unterhaltende Aufsätze namhafter und bewährter Schriftsteller zu bringen.

Bestellungen auf das erste Semester des neuen Jahrgangs werden in allen Buchhandlungen und Postanstalten des In- u. Auslands angenommen, durch welche auch No. 1 zur Probe gratis zu beziehen ist.

Abonnement-Einladung

auf die

„Namenlose Blätter."

Illustrirte Zeitung für die elegante Welt.

III. Jahrgang. 1879.

Ein **Salonblatt** — in exquisiter Ausstattung und sorgfältigster Auswahl des Inhalts, wechselwirkend den distinguirtesten Kreisen der Gesellschaft Interessantes zu bieten und deren Interessen zu repräsentiren bestimmt, welches denn auch in seiner gefälligen Form sich die erfreuliche Zahl hoher protegirender Gönner erworben, von denen wir namhaft zu machen uns gestatten: **S. M. den Kaiser Wilhelm; I. M. die Königin von England; S. M. den König der Belgier; I. M die Königin von Italien; S. K. H. d. Großherzog von Mecklenburg; S. K. H. d. Großherzog von Baden; S. K. H. d. Großherzog von Sachsen-Weimar; S. H. d. Herzog von Sachsen-Altenburg; S. H. d. Herzog von Sachsen-Koburg; S. K. u. K. H. der Kronprinz des deutschen Reiches; S. K. H. der Fürst von Hohenzollern; S. K. H. d. Prinz vou Wales; S. K. H. d. Herzog von Connaught; S. K. H. d. Prinz Georg von Preußen; S. K. H. d. Prinz Alexander von Preußen; S. Durchlaucht d. Fürst Bismarck** u. s. w.

Unsere Wochenschrift steht in ihrer eigenartigen Tendenz und Ausstattung in der deutschen Journalistik konkurrenzlos da. Sie bietet, von dem genialen Mayerhofer in Wien gezeichnet, eine Serie

Portraits von Zeitgenossen

nach dem Muster der pariser „Galerie contemporaine" — nebstbei eine Sammlung von **künstlerischen Originalen**, welche zeitweilig dem Texte beigegeben werden.

Der Inhalt der **„Namenlose Blätter"** besteht aus reichem Unterhaltungsstoff, Novellen, pikanten Feuilletonplaudereien, belehrenden Aufsätzen, kultur- und tagesgeschichtlichen Skizzen, einer Umschau im Kunst-, Wissenschafts- u. Literaturgebiet, Nekrologien u. s. w. u. s. w.

Möge jene **hohe** Theilnahme für unser **„Salonblatt" eine ebenso allgemeine** werden! Die ansehnlichen bereits erzielten Resultate dürfen wir wohl als die beste Grundlage bezeichnen, auf die wir die freundliche Einladung basiren, unser journalistisches Unternehmen durch zahlreiche **Abonnements-Betheiligung** auf's Nachhaltigste zu unterstützen.

Abonnements für Berlin und im Buchhandel vierteljährlich 3 **M.**, für auswärts d. d. Post 3 **M. 50 Pf.**, außerhalb des Post-Vereins-Gebietes **4 M.**

Abonnements werden in unserer **Verlags-Expedition** in Leipzig: W. Friedrich's Buchhandlung, sowie in **Berlin** NW., 94 Friedrichstr., und durch alle Postanstalten und Buchhandlungen entgegengenommen.

Inserate werden in der **Expedition** sowie bei sämmtlichen **Annoncen-Expeditionen** des In- und Auslandes entgegengenommen und mit 40 **Pf.** für die 4mal gespaltene Nonpareillezeile berechnet. **Probenummern jederzeit gratis.**

Hochachtungsvoll ergebenst

die Redaktion der „Namenlose Blätter".

Berlin NW. 94. Friedrichstraße.

In **Ernst Arnold's Kunstverlag** (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich

der

Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto

von

Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck **mit Schrift auf weissem** Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chines. Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878" heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesammtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und **sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde** erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle gipfeln in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst."

Anmeldungen guter Gemälde

alter und neuer Meister

zu der nächsten in **Frankfurt a. M.** stattfindenden

Gemälde-Versteigerung

werden noch bis zum 20. Januar angenommen durch den

Auktionator Rudolph Bangel in Frankfurt a. M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

9. Januar



Nr. 13.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der neue Katalog der Berliner Galerie. — Zwei Bronce-Reliefs in Ellwangen. — G. J. Wilh. Wagner, Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogthum Hessen. — Stipendium aus der Louis Boissonet-Stiftung. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Ausstellung von Reiseskizzen und Aufnahmen in Berlin. — Venezianisches Email. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Der neue Katalog der Berliner Galerie*).

Den neuen Katalog der Berliner Gemäldegalerie heißen wir willkommen. Seit Julius Meyer an der Spitze der Sammlung und Wilhelm Bode ihm zur Seite steht, hat dieselbe sich in glänzender Weise entwickelt. Dank einer Reihe bedeutender Ankäufe ist sie im Laufe weniger Jahre auf eine neue Stufe gehoben worden. Nur ein Umstand hindert noch die volle Entwickelung der Sammlung und die Aufstellung alles dessen, was künstlerisch oder kunsthistorisch von Interesse ist: das für weit kleinere Verhältnisse berechnete und längst nicht mehr ausreichende Lokal. Die ersten Schritte zu einem Umbau sind durch Herstellung von zwei großen Oberlichtsälen an Stelle der schlecht beleuchteten Räume gegen die Höfe geschehen. Der jetzige Direktor hegt noch weitere Pläne zur Umgestaltung und vollständigeren Ausnutzung des Raumes. Wir kennen das jetzt vorliegende Programm und dessen Aussichten auf Verwirklichung nicht genauer; aber es steht leider fest, daß ein wirklich befriedigendes Lokal in dem jetzigen Gebäude nicht herzustellen ist. Jedenfalls war es geboten, eine vorläufige Aufstellung des Besten und Wichtigsten in den Räumen, die augenblicklich zur Verfügung stehen, durchzuführen, und diese Arbeit ist im Jahre 1877 zu Ende gebracht worden. Als Referent Gelegenheit hatte, sich persönlich von dem Geleisteten zu überzeugen, konnte er dem Geschmack und dem künstlerischen Sinn, die hier maßgebend gewesen waren, nur volle Anerkennung zollen. Die streng kunsthistorische Anordnung war früher in der Berliner Sammlung besonders lehrreich gewesen, aber sie ließ sich wegen der Aenderungen in Räumlichkeiten und Bestand nicht mehr ganz in bisheriger Weise beibehalten. Immerhin blieb der kunsthistorische Gesichtspunkt auch jetzt der bestimmende, wenn auch in etwas breiteren Massen gruppirt werden mußte. Am besten ist die Aufstellung auf der Seite gelungen, welche die deutschen und niederländischen Schulen umfaßt. Die Räume für die italienische Schule und das, was sich ihr anschließt, werden an der Ostseite des Gebäudes, wo Experimente in der Anlage von Kabinetten mit schräg gestellten Wänden gemacht worden sind, durch drei kleinere Zimmer unterbrochen, welche auch jetzt einen Theil der Suermondt'schen Sammlung, und zwar deutsche und niederländische Gemälde, enthalten. Aber die Räume selbst ließen auch nur die Aufstellung kleinerer Bilder aus dieser Richtung zu, und eine ungestörte kunstgeschichtliche Folge wäre nur erreichbar gewesen, wenn man sich entschlossen hätte, die italienische und die deutsch-niederländische Abtheilung der Galerie in ihren Räumlichkeiten ganz miteinander tauschen zu lassen.

Wie die Aufstellung selbst, so ist auch der Katalog nur ein vorläufiger; darauf weist das Vorwort ausdrücklich hin. Auch die Anordnung des Verzeichnisses wurde dadurch bestimmt. Der Direktor der Sammlung will eine neue Numerirung erst dann einführen, wenn

*) Königliche Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniß der während des Umbaues ausgestellten Gemälde. Von Dr. Julius Meyer, Direktor der kgl. Gemälde-Galerie, und Dr. Wilhelm Bode, Direktorialassistenten. Kleine Ausgabe. Berlin, Verlag von C. Berg u. v. Holten. 1878. VII. u. 505 S. 8.

die Galerie nach vollendetem Neubau ihre Aufstellung erhält; diesmal sind die alten Nummern noch beibehalten, die neuen Erwerbungen mit Buchstaben eingefügt worden. Mit vollem Recht; denn die fortwährende Aenderung der Nummern in anderen öffentlichen Museen, oft nur in der Absicht vorgenommen, die Besucher zum Ankauf neuer Katalog-Auflagen zu veranlassen, ist ein arger Mißbrauch. Nun war es aber auch nicht möglich, den Katalog nach der Reihenfolge der Nummern zu ordnen, die, abgesehen davon, daß viele jetzt fortgefallen sind, einer ehemaligen, nicht mehr bestehenden Aufstellung entsprach. Das Verzeichniß ist vielmehr, wie dasjenige der Nationalgalerie in London, alphabetisch nach den Namen der Meister geordnet. Nach dem Namen, der am Rahmen steht, schlägt der Besucher im Verzeichniß nach.

Auch bei dem provisorischen Kataloge war aber die Absicht der Verfasser: „wenigstens die Haupterfordernisse, die gegenwärtig an Kataloge von Kunstsammlungen gestellt werden, zu erfüllen". Wir dürfen hinzufügen: — „und speziell den Anforderungen zu genügen, welche der kunstwissenschaftliche Kongreß des Jahres 1873 in dieser Beziehung formulirt hat", obgleich die Verfasser nicht, wie das Max Jordan im Katalog der Nationalgalerie gethan hat, einen Satz, der dies besagt, ausdrücklich an die Spitze gestellt haben. Die Beschreibung der Bilder ist bei aller Knappheit charakteristisch und kennzeichnet sie hinreichend. Die Namen der Meister und ihre wichtigsten Lebensdaten sind kurz und korrekt zusammengestellt; die Ergebnisse der neueren Forschung sind verwerthet. In den zahlreichen Fällen, in denen die früheren Benennungen durch neue ersetzt sind, ist eine kurze Erklärung beigefügt. Die Inschriften sind sorgfältig mitgetheilt, wenn auch die Beigabe facsimilirter Monogramme und Bezeichnungen noch fehlt, von denen übrigens auch die Beschlüsse des kunstwissenschaftlichen Kongresses nur einen mäßigen Gebrauch zu machen riethen. Bei größeren Inschriften würden wir übrigens die Auflösung der Abkürzungen vorziehen; die Abkürzungszeichen gerathen doch in der typographischen Wiedergabe nicht immer korrekt. Einer in ihrem Kataloge der Suermondt'schen Sammlung noch nicht berücksichtigten Forderung des kunstwissenschaftlichen Kongresses haben die Verfasser jetzt entsprochen: auch die Gattung des Holzes ist bei Bildern auf Holz gewöhnlich angegeben, und das erweist sich mehrfach als brauchbar für Bestimmung der Gegend, in welcher ein Kunstwerk entstanden ist.

Soviel nun auch schon geleistet worden ist, so stellen uns doch die Verfasser eine größere, mehr für den wissenschaftlichen Gebrauch bestimmte Ausgabe des Katalogs für später in Aussicht. Aber wenn neue Auflagen des jetzigen Katalogs noch um wenige Nachträge bereichert werden, namentlich um Notizen zur Geschichte der Bilder oder um Citate aus besonders bemerkenswerther Literatur über dieselben, um eine kleine Zahl facsimilirter Inschriften, endlich um eine kurze Geschichte der Galerie, so ist nach unserer Meinung genug geschehen. Die Verfasser nehmen sich noch mehr vor: etwas ausgedehntere Biographien und Charakteristiken der Meister, einleitende Charakteristiken der verschiedenen Schulen. Wie gut sie beides zu machen verstehen, haben sie im Katalog der Suermondt'schen Sammlung dargethan. Aber der kunstwissenschaftliche Kongreß wünschte in dieser Hinsicht nur in solchen Fällen Ausführlicheres, „in denen eine Galerie zu einer bestimmten Künstlergruppe ein näheres Verhältniß hat". Es geht zu weit, wenn mancher unter den Katalogen der größten öffentlichen Museen in den europäischen Hauptstädten zu einem förmlichen Künstlerlexikon wird, und etwa, wie derjenige der Galerie des Louvre, zu drei ansehnlichen Bänden anschwillt, von denen doch nur der über die französische Schule als Nachschlagebuch wirklichen Werth hat.

Das Hauptinteresse nehmen die vielfach eingeführten neuen Benennungen der Bilder in Anspruch. Julius Meyer und Bode, als Männer der Wissenschaft, stehen der Mehrzahl der Galeriedirektoren gewöhnlichen Schlages, namentlich den aus dem Künstlerstande hervorgegangenen, gegenüber auf dem gerade entgegengesetzten Standpunkte. Sie sehen nicht, wie diese, jeden Zweifel an der Richtigkeit einer bestehenden Benennung als ein Attentat an, sondern erkennen die streng wissenschaftliche Prüfung aller Objekte ihrer Sammlung, die Berücksichtigung der auf sie bezüglichen Literatur und Forschung als eine ihrer wichtigsten Aufgaben. Sie machen sich über das, was die ihnen anvertraute Galerie enthält, keine Illusionen; eher verfahren sie gelegentlich zu scharf und kritisch. Wie im früheren Suermondt-Kataloge, so ist das auch jetzt mehrfach der Fall; so wenn sie sämmtliche Paolo Veronese der Galerie als Schulbilder bezeichnen und bei der großen Landschaft von Claude Lorrain sich der Ansicht zuneigen, daß sie nur eine Nachahmung von Swanevelt sei. Auch einige Bilder, die bisher als Werke van Dyck's galten, weisen sie nur der Werkstatt desselben zu. Richtig ist das sicher bei dem Bildniß der Erzherzogin-Wittwe Isabella Clara Eugenia, kaum zuzugeben aber bei den fünf Kindern Karl's I. und besonders bei der Madonna mit den bußfertigen Sündern, die nur durch die beklagenswerthe Stübbe'sche Restauration vom Jahre 1860, welche Waagen zu einer energischen Eingabe an den Generaldirektor veranlaßte (Kleine Schriften, S. 35), sehr gelitten hat. Wer sie früher gesehen hat, wird Waagen zustimmen, wenn er in seinem Buche: „Kunst-

werke und Künstler in Paris" dieses Exemplar gegen dasjenige im Louvre abwog und ersterem den Vorzug gab.

Die Fälle, in denen neue wissenschaftliche Untersuchungen eine Aenderung der Künstlernamen herbeigeführt haben, sind um so häufiger, als seit dem Jahre 1860 keine neue Ausgabe des Waagen'schen Kataloges erschienen war. Seinem Vorgänger Waagen stellt aber Julius Meyer das Zeugniß aus, daß er nie versäumte, die Ergebnisse der fortschreitenden Forschung aufzunehmen oder auch selbst nach erweiterten Studien die Benennungen zu ändern. So waren einige der neuen Benennungen bereits in Waagen's Handexemplar seines Kataloges vermerkt, das auch zur Geschichte der Bilder manche schätzbare Beiträge enthält, wie der Verfasser pietätvoll erwähnt. Schon Waagen hatte Gerard David als Urheber der Kreuzigung Nr. 573 und Pier Francesco Sacchi als Meister des St. Martin mit Hieronymus und Benedictus erkannt, eines Bildes, das früher auf den nicht zu konstatirenden Antonio Solario getauft war. Ebenso hatte er wahrgenommen, daß Lorenzo Lotto der Maler jenes herrlichen Architektenbildnisses sei, das früher als Arbeit des Battista Franco galt, seitdem aber durch Crowe und Cavalcaselle für Lotto in Anspruch genommen wurde. Die Verfasser folgen Crowe und Cavalcaselle, wenn sie Melozzo da Forli als Urheber des seither Bramantino genannten allegorischen Bildes hinstellen, das für den Herzog von Urbino Frederigo da Montefeltre gemalt worden, und Piero, nicht Antonio Pollajuolo als Meister der Verkündigung Nr. 73 ansehen. Sie widersprechen aber mit Recht denselben Autoren, wenn sie Baldassare Peruzzi als Meister der anmuthigen Caritas aufrecht erhalten und Lorenzo Luzzi da Feltre nicht aus der Kunstgeschichte streichen lassen, sondern darthun, daß seine Namensbezeichnung auf dem Altarbilde in Berlin echt, nicht gefälscht sei und daß dieses keineswegs von Morto da Feltre herrühre. Interessant ist, daß der neue Katalog die schöne Pietas, die früher als Mantegna galt, aber sicher nicht dessen Hand, nur den Einfluß seines Stils zeigt, dem Giovanni Bellini zuschreiben und dabei namentlich an dessen Beweinung Christi in der Brera erinnern, während Crowe und Cavalcaselle erst an einen Veronesen, dann an einen der Vivarini, womit wohl nur Luigi Vivarini gemeint sein konnte, dachten. Wenn die Namen Hugo van der Goes und Gerard van der Meire aus dem Berliner Katalog verschwunden sind, so geschah das gleichfalls im Anschluß an die bisherige Forschung, aber mit gleichem Rechte sind auch die Namen: „Der Meister mit dem Weberschiffchen" und „Meister E. S." beseitigt. Den Arbeiten dieser nur als Stecher bekannten Künstler hatte Waagen einst zwei kleine Bilder verwandt gefunden und nun diese Meister ohne hinreichenden Grund auch als Maler in die Kunstgeschichte eingeführt. Die Benennung Cerezo bei dem Brustbilde der Magdalena, die als Murillo galt, ist einem Winke Bürger's zu danken. Ganz neu und selbständig sind aber manche schlagende, sofort einleuchtende Bestimmungen, so die der Züchtigung Amor's, früher Marten de Vos benannt, als Simon de Vos, die zwei kleinen Bildchen, damals van der Helst zugeschrieben, als Cornelis de Vos und zwar als Bildnisse der Töchter des Malers. Bei Raffael's Madonna der Herzoge von Terranuova, welche die Verfasser als das bedeutendste unter den in Berlin befindlichen Werken des Meisters hinstellen, glauben sie gegen die neuerdings ausgesprochene Ansicht eines von ihnen nicht namhaft gemachten Autors, daß dies Bild eine nachträgliche Umänderung erfahren habe und in manchen Partien nicht von Raffael selbst sei, Verwahrung einlegen zu müssen. Das war fast überflüssig, denn den Urheber jener Kritik nimmt in der Kunstgeschichte niemand mehr ernst. Bei der Notiz über den Genter Altar möchten wir einer Stelle widersprechen. Da wird auch angegeben, welche Theile des Werkes wahrscheinlich dem Hubert, welche dem Jan van Eyck zuzuschreiben sind, aber indem die Verfasser das mittheilen zu wollen scheinen, was ziemlich allgemeine Ansicht sei, referiren sie doch nicht ganz richtig, und wenn sie im Gegensatze zu Waagen wie zu Crowe und Cavalcaselle, die dem Jan sämmtliche Außenseiten zusprechen, jetzt Hubert allein die Bildnisse des Stifters und seiner Gattin zuschreiben wollen, so hätten sie das jedenfalls nicht mit dem Satze motiviren dürfen: „da sich kaum annehmen läßt, daß bei einer so weit aussehenden Arbeit die Stifter nicht mit in erster Reihe an die Herstellung ihrer Bildnisse gedacht haben sollten." Mit demselben Rechte könnte jemand, der das Gegentheil meint, zur Begründung sagen: „Da sich kaum annehmen läßt, daß bei einem in so frommer Gesinnung bestellten Werke die Stifter gewagt haben sollten, an ihre eigenen Bildnisse zu denken, so lange die Darstellungen heiliger Gegenstände noch nicht vollendet waren."

Sonst haben wir nur wenige Stellen, bei denen etwas zu berichtigen wäre, bemerkt. Bei dem Schläfer von Adriaen Brouwer, den die Verfasser, auch in diesem Punkte wohl allzustrenge, nur als Kopie nach dem Bilde in der Sammlung des Sir Richard Wallace gelten lassen wollen, erwähnen sie eine gute Wiederholung, anscheinend vom Meister selbst, in der Galerie zu Karlsruhe. Dem ist nicht so; das dortige Bild hat denselben Gegenstand, ist aber eine ganz verschiedene Komposition. Bei dem Johannes in der Wüste nach Raffael (Nr. 242) wird mit Recht bemerkt, daß auch

das Exemplar in den Uffizien trotz Vasari nur die Arbeit eines Schülers nach Raffael's Entwurf ist. Aber irrthümlich wird hinzugesetzt: „Eine ähnliche Darstellung, welche im Louvre zu Paris für Original gilt, ist wohl gleichfalls nur eine Kopie mit Veränderungen." Das Louvrebild hat vielmehr mit diesem nichts als den Gegenstand gemein, es ist keine ähnliche Darstellung, sondern im Körper in Profil gehalten, nicht von vorn, und der Haltung des Johannes auf der Madonna dell' Impannata verwandt. Ein Datum, das der Berichtigung bedarf, ist das vom Tode Franz van Mieris des Aelteren. Er starb nicht am 12. März 1681, sondern vor 1675. Die Daten auf seinen Gemälden hören schon früher auf; Sandrart, dessen Teutsche Akademie 1675 erschien, schließt seine Notiz über ihn mit den Worten: „Und ist nur schad, daß ein so fürtrefflicher Künstler so frühzeitig gestorben." Als Geburtstag Raffael's sollte nicht der 28. März 1483 angegeben werden, sondern vielmehr der 6. April, wie das richtig von Passavant im dritten Bande und in der französischen Ausgabe geschehen ist. Die Grabschrift Bembo's redet klar und unzweideutig: „Vixit annos XXXVII integer integros. Quo die natus est, eo esse desiit", und nun folgt unmittelbar das Monatsdatum: „VIII idus April. (6. April) MCXX". Da nun der 6. April 1520 der Karfreitag war, sagt Vasari: Er starb an seinem Geburtstage, dem Karfreitage, und läßt ihn auch am Karfreitage 1483 zur Welt kommen. Aber sobald man die Regeln der historischen Kritik anwendet, fällt die Unsicherheit über das Geburtsdatum des größten neueren Malers fort; in diesem Falle kann nicht zweifelhaft sein, was die eigentliche historische Quelle ist, und wo der Irrthum liegt.

Aber das sind Punkte, über die man gelegentlich gern mit Autoren discutirt, deren Arbeit auf so gutem wissenschaftlichem Grunde ruht. Das ist bei dem neuen Kataloge der Berliner Sammlung der Fall, und dadurch erscheint er unter deutschen Galeriekatalogen als eine seltene Ausnahme. **Alfred Woltmann.**

Zwei Bronce-Reliefs in Ellwangen.

In der schönen romanischen Stiftskirche zu Ellwangen in Württemberg befinden sich zwei wenig bekannte große Bronce-Reliefs aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, welche durch ihre Schönheit, zum Theil auch ihre Darstellung unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Das erste derselben ist von J. A. Braun in seinen „Beiträgen zur Geschichte von Ellwangen" (Stuttgart 1845) beschrieben. In weitere Kreise drang die Kunde von ihnen jedoch erst durch die Verhandlungen des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine. (Korrespondenz-Blatt 1861, Nr. 11), in welchem Haßler sie für Arbeiten des Peter Vischer erklärte. Dieser Ansicht ist dann auch Aloys Seckler in seiner „Beschreibung der gefürsteten Reichs-Propstei Ellwangen" (Stuttgart 1864) beigetreten. Später hat der Zeichenlehrer Beng in Ellwangen den beiden Reliefs sein besonderes Interesse zugewendet; er hat sie (u. A. für das Museum vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart) in Gyps abgegossen und sie durch G. Burghardt in Aalen photographisch abbilden lassen.

Das erste dieser Reliefs, 2,06 M. lang und 1,05 M. breit, hat die Form eines Grabsteines und lag ursprünglich ohne Zweifel auf dem Grabe der beiden Stifter des Klosters Ellwangen in der Mitte der Krypta der Kirche, wurde aber bei Gelegenheit des durchgreifenden Umbaues der letzteren im Jahre 1663, als die Gebeine der Gründer von ihrer alten Ruhestätte entfernt wurden (Braun a. a. O., Seite 20), mit den Gebeinen hinter den Hauptaltar der Kirche gebracht. Gegenwärtig (im September 1878) ist es von der Wand losgelöst, — welcher Umstand mir Gelegenheit zu genaueren Untersuchungen gab, — und soll demnächst an einer anderen Stelle wieder befestigt werden. Auf diesem Relief sind die beiden angeblichen Stifter des Klosters Ellwangen, Hariolf und Erlolf dargestellt, wie sie, neben einanderstehend, auf ihren erhobenen Händen das Modell der Stiftskirche tragen, welche als romanische Basilika aus dem zwölften Jahrhundert mit großer Vollständigkeit und mit allen ihren Einzelheiten der Wirklichkeit vollkommen getreu und architektonisch richtig nachgebildet ist. Alles in flachem, stilistisch vortrefflich behandeltem Relief. Die beiden Stifter sind in voller Amtstracht als Bischöfe mit gemustertem Pluviale, Mitra und Bischofsstab dargestellt. Zu ihren Füßen befindet sich zwischen ihnen das Wappen von Ellwangen. Der Raum über der Kirche ist durch schönes, spätgothisches Fenstermaßwerk ausgefüllt. Den Grund hinter den Figuren füllt ein Damastmuster (Granatapfel-Muster). Rings um diese bildliche Darstellung zieht sich ein schmaler Rahmen, auf welchem in erhabenen gothischen Minuskeln folgende Inschrift angebracht ist: „Anno dominice incarnacionis d. c. c. l. XIIII regnantib' Karlomaño et pippino fratribus constructum est hoc monasterium Elwangen abeato hariolfo et erlolfo fratre ejus lingoniae urbis, episcopo hujus loci fundatoribus in tumulo hoc quiescentibus." Die Tafel besteht aus zwei ungleichen, sorgfältigst mit einander verbundenen Theilen, welche auf der Rückseite noch durch eiserne Klammern aneinander befestigt sind. Der Guß ist dünn und vortrefflich gelungen, sehr gut ciselirt und von schöner Farbe. Die Ornamente sind gravirt. Eine

Inschrift, welche über Alter und Verfertiger der Platte Auskunft ertheilen könnte, ist nicht vorhanden. Doch weisen die Buchstabenformen der Inschrift, das Maßwerk, das Granatapfelmuster des Hintergrundes, die stilistische Behandlung der beiden Figuren, die vollendete Technik, die Farbe der Bronce und Anderes mit Entschiedenheit auf die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und die Vischer'sche Gießhütte zu Nürnberg als Zeit und Ort der Entstehung des Reliefs hin. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dasselbe bald nach dem Jahre 1464 zur Feier des siebenhundertjährigen Bestehens des Klosters unter dem Probste Albert I., Grafen von Rechberg angefertigt worden ist. Es kann demnach auch nur eine Arbeit von Herman Vischer, dem Vater († 1487) sein. Und in der That stimmt die Art der Behandlung ganz und gar mit der Behandlung der von demselben Meister gefertigten Grabplatten in den Domen zu Bamberg und Meißen überein.

Das zweite Relief, 1,31 M. breit und 1,22 M. hoch im südlichen Querschiffe der Stiftskirche zu Ellwangen stellt, ebenfalls in flachem Relief, von einem durch reiches Blatt-Ornament gebildeten Rahmen umgeben, eine Pietà dar, d. h. die zu den Füßen des Kreuzes sitzende Maria, welche den Leichnam Christi in ihrem Schoße hält. Zu Füßen der Maria knieen zu beiden Seiten in anbetender Stellung zwei Pröpste in bischöflicher Tracht (Pluviale und Mitra), den Bischofsstab in Händen haltend. Von ihnen gehen vielfach verschlungene Spruchbänder aus, welche den ganzen oberen Raum bis zum Kreuzesarm ausfüllen. Auf dem einen liest man in gothischen erhabenen Minuskeln: „O mater Xpi fac propiciū quem genuisti", auf dem anderen: „O mater dei miserere mei". Unterhalb der Madonna und zwischen den beiden Pröpsten ist ein lebhaft bewegter Engel angebracht, welcher zwei große Wappen hält. Aus diesen Wappen ergiebt sich, daß die beiden knieenden Donatoren die beiden ersten gefürsteten Pröpste von Ellwangen Johann von Hirnheim (1452—1461) und Albert I., Graf von Rechberg (1461—1502) darstellen. Johann von Hirnheim, der letzte Abt von Ellwangen, resignirte, nachdem das Kloster im Jahre 1460 säcularisirt und in ein weltliches Ritterstift verwandelt worden war, im Jahre 1461 auf sein Amt, starb aber erst 19 Jahre später. Dieses Relief ist also, wie auch eine unter demselben angebrachte, 1,33 M. breite, 0,51 M. hohe Tafel mit einer poetischen Inschrift zum Lobe dieser beiden Männer bestätigt, ein Epitaph zum Andenken an die genannten Pröpste.

Der Stil des Reliefs ist freier als derjenige des vorher beschriebenen, mehr malerisch. Er weist mit Entschiedenheit auf die fränkische Schule und speciell auf die Kunstweise des Adam Kraft hin. Die künstlerische Durchbildung ist noch besser als beim ersten Relief. Die Technik ist von gleicher Vollendung. Namen, Monogramm oder Jahreszahl fehlen; doch ist es nicht zweifelhaft, daß dieses Relief eine am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (vor 1502, dem Todesjahre Albert's I.) entstandene Arbeit des Peter Vischer ist.

R. Bergau.

Kunstliteratur.

Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogthum Hessen, von G. J. Wilhelm Wagner. II. Bd.: Provinz Rheinhessen; mit 15 Tafeln Abbildungen. Unter Mitwirkung von Dr. Fr. Al. Falk bearbeitet von Friedrich Schneider. Darmstadt, Selbstverlag des histor. Vereins f. d. Großherzogth. Hessen. In Comm. v. Klingelhöffer. 1878. 8.

Unter diesem Titel hat Friedrich Schneider, dem wir schon so viele kunstgeschichtlich werthvolle Beiträge über hessische Bauwerke verdanken, eine durch den verstorbenen Wagner begonnene Zusammenstellung aller historischen urkundlichen Nachrichten herausgegeben, welche sich auf rheinhessische geistliche Stifte beziehen. Die Klöster, Beguinenhäuser, Ritterorden, Hospitäler, Collegiatstifte, Bruderschaften, Jesuitenkollegien und andere Stifte finden nach der Reihe ihre Besprechung. Ist dieses Lexikon auch vorzugsweise für die Lokalgeschichte von Werth, so enthält es doch auch einen reichen Schatz an kunsthistorischen Daten, namentlich in den Nachträgen und Verbesserungen zu beiden Bänden des Werkes, und in den Tafeln eine Sammlung interessanter Grundrisse verschiedener, gar nicht mehr oder nur noch theilweise bestehender Klosteranlagen. Das historische Material über die Mainzer und Wormser Bauten ist hier vollständig mit Quellennachweis nach den neuesten Forschungsresultaten vereinigt. Für weitere baugeschichtliche Lokalforschung ist diese Arbeit jedenfalls von nicht geringem Werth, und für die Kulturgeschichte bietet sie eine Menge schätzbarer Beiträge, die uns einen Einblick in das kirchliche Leben vom frühesten Mittelalter bis auf die Neuzeit in den Rheingegenden gewähren. Möchte dieses dankenswerthe Ergebniß unermüdlichen Fleißes und des warmen Interesses an den Bauwerken der Vergangenheit von Neuem in weiteren Kreisen Anregung dazu geben, daß die urkundliche Erforschung der Baugeschichte lebhaftere Pflege erfahre. U. O.

Preisbewerbungen.

Aus der Louis Boissonet-Stiftung wird vom Senat der k. Bauakademie in Berlin das erste Stipendium im Betrage von 3000 Mk. zur Bewerbung ausgesetzt. Es ist für Architekten bestimmt und an die Bedingung geknüpft, daß der Stipendiat eine auf eigener Aufmessung beruhende Darstellung der Propyläen zu Athen in 11 „stichfertigen" Zeichnungen und eine „druckfertige" Abhandlung hierzu liefere. Bewerber haben sich bis zum 31. Januar 1879 zu melden.

Kunstvereine.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Die Feier des Winckelmannsfestes, welche äußerer Verhältnisse halber dieses Mal schon am 1. Dezember begangen werden mußte, hatte die Mitglieder der Gesellschaft und viele Verehrer des großen Meisters im Saale des Architekten-Vereinshauses zahlreich versammelt. Der Vorsitzende, Herr Curtius, leitete die Sitzung ein mit einem Vergleich des Denkmäler-Vorraths, welcher dem Gründer der alten Kunstgeschichte vorlag, und der Fülle des Materials, welches jetzt der Wissenschaft zu Gebote steht, indem er über die in letzter Zeit geöffneten Fundstätten des klassischen Bodens und die daraus zuströmende Bereicherung aller Gebiete der Archäologie einen Ueberblick gab. Dann hob er ein besonders wichtiges Denkmal der Funde von Olympia hervor, das in Gipsabdruck,

Photographie und Durchzeichnung vorlag, die alterthümliche Bronzetafel. Er sprach über die Gattung der getriebenen Metallreliefs bei den Alten, die verschiedenen Arten ihrer Technik und ihrer Verwendung; er erläuterte den kunstgeschichtlichen Werth des Denkmals, in welchem mun die fortschreitende Emancipation der griechischen Kunst von den Vorbildern asiatischer Technik deutlich nachweisen kann, sowohl in der Behandlung der Thierfiguren als auch in der Darstellung heroischer Scenen. Namentlich erörterte er die Kentaurenjagd des Herakles mit Vergleich einer Vase des Berliner Museums und der entsprechenden Darstellung auf dem Kasten des Kypselos. Herr **Mommsen** legte eine vor Kurzem in Rom gefundene, von der Gräfin Lovatelli herausgegebene Inschrift eines römischen Jockey vor, welcher in seinem neunjährigen Rennleben 686 Male gelaufen war und im Ganzen die Summe von 1,558,346 Sesterzen (300,000 Mark) aus Staatsmitteln gewonnen hatte. Er bemerkte ferner, daß durch diesen Fund in der berühmten Inschrift des Diokles eine analoge Angabe verständlich geworden sei, wonach dieser mit Pius einen Gesammtgewinn von fast 36 Millionen Sesterzen (6 Millionen Mark) gemacht habe, und erläuterte andere Einzelheiten dieses Denkmals. Herr **Hübner** besprach im Anschluß an die bisher bekannten sicheren Darstellungen von germanischen Frauen und die weniger sicheren von germanischen Jünglingen in Werken der antiken Kunst eine neuerdings bekannt gewordene Erzstatuette, welche sich dem gleichen Kreise von Darstellungen anreiht und suchte Zeit und Bedeutung derselben zu erläutern. Von der Aufnahme der Umgegend von Athen, welche die Centraldirektion des Deutschen Archäologischen Instituts leitet, lagen zwei neue Blätter in Zeichnung vor, welche der Vermessungs-Inspektor im Großen Generalstabe, Herr **Kaupert**, erläuterte. Hieran schloß sich eine specielle Erläuterung der neuesten in architektonischer wie topographischer Beziehung höchst werthvollen Ergebnisse der Ausgrabungen zu Olympia, welche durch Herrn **Adler** auf dem zu diesem Zwecke vervollständigten großen Situations-Plane gegeben wurden. Zum Schluß machte der Vorsitzende noch eine Mittheilung aus dem soeben eingegangenen Berichte des Herrn Furtwängler über die letzten Ergebnisse der Ausgrabungen von Olympia; er besprach die Wichtigkeit der neu gefundenen Bronzeinschriften und zeigte die Zeichnungen einer vorzüglichen Bronzestatuette, sowie der bemalten Hochreliefs, welche mehr auf ein Giebelfeld als auf einen Fries hinzudeuten scheinen.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** Ausstellung von Reiseskizzen und Aufnahmen in Berlin** Das unterzeichnete Komité sendet uns eben das Programm einer interessanten Ausstellung, welche im kommenden Frühjahr in Berlin stattfinden wird und zu deren Beschickung alle Künstler Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs, sowie alle Diejenigen, welche einschlägige Arbeiten von solchen Künstlern besitzen, eingeladen sind. Es soll eine Ausstellung von **Reiseskizzen** und von **architektonischen, dekorativen und kunstgewerblichen Aufnahmen** sein, also die Fülle künstlerischer Studien und Erinnerungsblätter, welche in den Mappen unserer Künstler ruhen und oft zu dem Reizvollsten und gegenständlich Wichtigsten gehören, was dieselben enthalten, dem Publikum erschließen. Wir werden dadurch gewiß mit zahlreichen bisher unedirten oder ungenügend bekannten Schätzen alter Kunst vertrauter werden; es lassen sich die Lücken unserer Denkmälerkenntniß dadurch ergänzen, und besonders an der Hand des mit Sorgfalt vorbereiteten Katalogs gewiß mannigfache neue Gesichtspunkte für die Verwerthung des von den Künstlern aufgespeicherten, aber bisher zerstreuten Materials gewinnen. Wir begnügen uns heute damit, die Beschickung der Ausstellung allen Künstlern, Sammlern und Instituten dringend zu empfehlen und theilen nur noch die von dem Komité aufgestellten Programmpunkte mit:

1. Die Ausstellung soll sich beschränken auf Werke der **Architektur**, sowie der **dekorativen Malerei** und **Skulptur** und der **Kleinkünste**. Werke rein figürlichen oder landschaftlichen Inhalts bleiben ausgeschlossen. Es werden demnach für die Ausstellung gewünscht: **Reiseskizzen** und **Aufnahmen** aus allen Ländern, welche dem Architekten und dekorirenden Künstler Ausbeute für sein Studium liefern, wobei die vor dem Original vollendeten Arbeiten den nachträglich fertig gemachten vorzuziehen sind. **Größere Aufnahmen**, wie solche zum Zweck von Restaurationen oder Publikationen vorgenommen und nachträglich nach Maßen aufgetragen werden, sind nicht ausgeschlossen.

2. Beiträge werden aus ganz Deutschland und Deutsch-Oesterreich erbeten.

3. Die Anmeldungen werden unter der Adresse „An das Komité für die Ausstellung von Reiseskizzen und Aufnahmen, Berlin, W., Wilhelmstraße Nr. 92" erbeten. Wir beabsichtigen die Anmeldungen, welche wir von Mitgliedern der Architekten-Vereine und Atelier-Verbände erhalten werden, diesen letzteren mit dem Ersuchen zu übersenden, unter Berücksichtigung des **disponibeln Raumes**, eine vorläufige Sichtung und Ansammlung des von ihren Mitgliedern uns zugedachten Materials vorzunehmen. Da voraussichtlich dennoch zahlreiche Duplicate eingehen werden, so muß das Komité sich das Recht, **eine Auswahl zu treffen**, ohne jede Einschränkung vorbehalten, umsomehr, als es die Absicht ist, die Ausstellung möglichst nach den Gegenständen und nicht nach den Künstlern, von denen die Skizze oder Aufnahme herrührt, zu ordnen.

4. Die Skizzen werden nur in **einzelnen Blättern** oder Rahmen (nicht in Skizzenbüchern oder Heften) erbeten. Wer in die Lage kommt, seine Arbeiten erst für die Ausstellung kartoniren zu lassen, wolle sich der üblichen Kartongröße von ca. 64/48 Ctm. oder deren Theilungen bedienen.

Jedes Blatt muß in deutlicher Schrift die Bezeichnung des **Autors** und des **Gegenstandes**, wenn möglich auch die **Jahreszahl der Entstehung**, tragen. Um unter der großen Zahl der zu erwartenden Blätter die nöthige Ordnung halten, und jede Verwechslung vermeiden zu können, ist es **nothwendig, jedem Blatt auf der Rückseite die Adresse des Eigenthümers** zu geben und dieselben fortlaufend zu **numeriren**. —

Da wir, wie oben bereits bemerkt ist, die Aufstellung **eines möglichst vollständigen Katalogs** über die Ausstellung beabsichtigen, wird außer den Skizzen und Aufnahmen auch manche **Reisenotiz** oder **Erinnerung** aus Orten, die wenig besucht werden und in welchen das Skizziren aus zufälligen Gründen vielleicht nur unvollkommen möglich war, sehr nützlich und willkommen sein. Aus demselben Grunde würde sich auch die von den Vereinen gütigst zu übernehmende Vorwahl nur auf Duplicate erstrecken, während Unicate ohne Rücksicht auf den künstlerischen Werth ihrer Darstellung unter allen Umständen erbeten werden

5. Dank dem warmen Interesse, welches die Königliche Akademie der Künste dem Unternehmen bewiesen hat, steht für die Zwecke der Ausstellung das provisorische Kunstausstellungsgebäude auf der Berliner **Museums-Insel**, dessen Bauart farbige Arbeiten gegen die Einwirkung der Sonnenstrahlen sichert und in welchem kein Feuer gehalten werden darf, zur Verfügung. Genügende Sicherheit für die eingesandten Skizzen wird damit, sowie auch durch das Vorhandensein eines geschulten Aufsichtspersonals und durch Versicherung gegen Feuersgefahr geboten. Das Komité übernimmt keine darüber hinausgehende Garantie gegen Diebstahl oder zufällige oder muthwillige Beschädigung, wird jedoch bei dem Aufhängen und Abnehmen, dem Aus- und Einpacken der Arbeiten zuverlässiges und tüchtiges Personal verwenden.

6. Die Ausstellung wird am 15. **April eröffnet** und am 1. **Juni 1879 geschlossen** werden. Die **Einsendung** der auszustellenden Zeichnungen 2c. muß bis **spätestens den 1. März 1879** erfolgen, um die zeitraubenden Vorarbeiten mit der nöthigen Sorgfalt ausführen zu können.

Das Komité: C. **Lüders**, Geh. Reg.-Rath und vortrag. Rath im Minist. f. Handel 2c. F. **Luthmer**, Architekt. Lehrer am Deutschen Gew.-Museum u. der Kunst-Akademie. M. **Meurer**, Historien-Maler, Lehrer am Deutschen Gew.-Museum. A. **Schütz**, Architekt. A. **Stöckhardt**, Architekt. C. **Zaar**, Architekt. H. **Ziller**, Architekt.

Vermischte Nachrichten.

Venezianisches Email. So viel mir bekannt, ist bisher über jene Emailgefäße, deren Dekorationsweise ihnen eine völlig abgesonderte Stellung innerhalb der Emailtechnik anweist, das sogenannte Venezianische Email, so wenig etwas Zuverlässiges ermittelt worden, daß es sogar fraglich ist, ob die traditionelle Bezeichnung begründet sei oder nicht. Ich glaube jetzt, daß wir es da mit einer Nachahmung einer asiatischen Specialität zu thun haben. Auf der diesjährigen Pariser Ausstellung fand ich in der Abtheilung China, welche durch das benachbarte Japan so sehr verdunkelt und verhältnißmäßig wenig besucht wurde, ziemlich versteckt eine Gruppe von fünf emaillirten Tempelgeräthen, einem großen Gefäß, zwei kleineren Pendants und zwei Leuchtern, ganz außergewöhnlicher Art. Plump in den Formen, an welchen die Rundfalte vorkam, waren sie mit blauem und grünem Email überzogen, über welches eine Unzahl kleiner goldener Sterne verstreut war. Die Aehnlichkeit mit Venezianischem Email überraschte mehrere Fachgenossen, welche ich auf diese Stücke aufmerksam machte, auf den ersten Blick; mit Ausnahme des weißen Emailgrundes sahen wir alle charakteristischen Kennzeichen jenes Genre's vereinigt. Das Alter der Gefäße wurde uns auf 250 Jahre angegeben, doch habe ich keinerlei Marke entdecken können. Die Vermuthung liegt nahe, daß irgend ein Venezianischer Reisender derartige Arbeiten in seine Heimath mitgebracht habe, ohne Zweifel näher als die andere, daß eine europäische Dekorationsweise in China nachgemacht und zwar für Tempelgeräthe verwendet worden sei. Möglicherweise stammen die Gefäße aber auch nicht aus China selbst, sondern aus irgend einem noch weniger erforschten Nachbargebiet; denn es bleibt auffallend, daß keins von den Museen, die ich gesehen habe, dergleichen besitzt. Vielleicht weiß Jemand Auskunft zu geben, sei es über das Vorhandensein anderer Exemplare der beschriebenen Gattung, sei es über eine Erwähnung in einem Reiseberichte oder dergl. **Bruno Bucher.**

Zeitschriften.

The Academy. No. 345 u. 346.
Catalogue des Vases Peints du Musée de la Société Archéologique d'Athènes, von A. S. Murray. — The „Allegory" of Bronzino in the National Gallery, von Thomas Tyler. — Art sales. — The national gallerie catalogue, von J. A. Crowe. — Art sales. — Henry Dawson † Petrus Brysakis †

L'Art. No. 207—209.
Exposition universelle de 1878: Le Japon ancien et le Japon moderne, von Philippe Burty. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878: l'école Belge, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris, 1878: Aquarelles, dessins, gravures et lithographies, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'Angleterre à l'exposition universelle de Paris, 1878. — Une dette de reconnaissance, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878; l'école anglaise, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — L'oeuvre du Rubens en Autriche: le portrait, II., von O. Berggruen. — Un groupe antique en terre cuite, von C. Vosmaer. (Mit Abbild.) — Fragments des mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail conservés au Musée du Louvre, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Musée des arts décoratifs. Première exposition, von P. Leroi. — Exposition générale des beaux arts à Bruxelles, von A. Pougin. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft XI. XII.
Studien über ältere Elfenbein-Arbeiten von Dr. Lind. (Mit 1 Holzschnitt: „Elfenbeinschnitzwerk in Klosterneuburg".) — Die Meerschaum-Industrie in Ruhla. — Moderne Entwürfe: Einbanddecke, Standuhr, Gitter aus Schmiedeeisen, Intarsia-Bett, Schmiedeeiserne Leuchter. — Einfache Möbel, von B. Bucher. — Der Herzog von Alba und die Gobelins-Industrie. — Abbildungen: Bettdecke, entworfen von Prof. Storck. — Candelaber, von Freih. C. v. Hasenauer. — Handtuchhalter, von Prof. Storck. — Gitterthor von F. Fellner, jr. & H. Helmer. — Album, von H. Macht & A. Eisenmenger. — Intarsia-Schränkchen, von Franz Rosmael.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Die zehnte Hauptversammlung des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. — Die Kapelle auf der Solitude bei Stuttgart. (Mit Abbild.) — Die altchristlichen Monumente in Salona, von Viktor Schultze.

Deutsche Bauzeitung. No. 97—102.
Denkmal für einen Techniker. — Die Konkurrenz für Entwürfe zum Kollegien-Gebäude der Universität Strassburg. (Mit Abbild.) — Kunstgewerbliche Weihnachtsmesse. — Friedrich Grelle †. — Ueber die Ausführung von Gewölben, von Housselle. — Eine amerikanische Stimme über die Architektur in Berlin. — Die Ausstellung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. Ausserordentliche Monats-Konkurrenz des Architekten-Vereins zu Berlin.

Kunst und Gewerbe. No. 2. 3.
Die alten kunstgewerblichen Arbeiten in der Gewerbe-Ausstellung zu Hannover, von Dr. Richard Steche. (Mit Abbild.) — Von der Pariser Ausstellung: Metall-Arbeiten (Mit Abbild.) — Hausthüre (17. Jahrh.) gez. von A. Niedling. — Persische Fayence-Teller, von O. Baur.

Chronique des Arts. No. 38—40.
Concours pour la statue de Rabelais. — M. Robert Wallis †. — Th. Ch. L. Sensier †. — La sculpture sur les places publiques — Paul Mantz: Hans Holbein. — Marbres italiens. — M. Robinet † — Un portrait de Rabelais, von G. d'Albenas.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 4.
St. Maria am Pöllauberge in Steiermark, von J. Graus. (Mit Abbild.) — Das Sophien-Schlösschen in Aufhofen, von K. Freih. v. Czoernig. (Mit Abbild.) — Die Baulichkeiten der Benedictiner-Abtei Kladrau, von C. Lauzil. (Mit Abbild.) Kunsttopographische Reisenotizen, von A. Ilg. — Die sphragistischen Blätter. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

In dem vom E. A. Seemann'schen Verlage herausgegebenen Illustrirten Weihnachtskatalog wird auf S. 9 der Klage darüber Ausdruck gegeben, daß die Hoffnung, endlich die 2. Hälfte des VIII. Bandes von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste anzeigen zu können, getäuscht worden sei. Anknüpfend daran heißt es sodann: „Vermuthlich ruht die Arbeit einstweilen, bis Lübke seine Geschichte der italienischen Malerei, von der der I. Band vorliegt und ein zweiter, wohl nicht minder umfänglicher zu erwarten steht, vollendet hat."

Ich muß diese Vermuthung als eine völlig unbefugte zurückweisen, da sie von einer totalen Unkenntniß der Verhältnisse zeugt. Meine Geschichte der italienischen Malerei hat mit der Vollendung von Schnaase's Buch nichts zu schaffen; mein Buch kann das Schnaase'sche nicht aufhalten, weil nicht ich die Bearbeitung desselben übernommen habe, sondern, allerdings unter meiner Durchsicht und Approbation, Herr Dr. Eisenmann, dem die Arbeit noch von Schnaase übertragen ward. (Die auf Eisenmann's Wunsch von mir übernommenen Partien liegen längst druckfertig da.) Wenn der Bearbeiter seit Jahren auf die Vollendung des Werkes warten läßt, so leide ich darunter noch mehr als das Publikum, weil, wie Figura zeigt, man geneigt sein wird, mir die Schuld davon beizumessen. Da aber Dr. Eisenmann seit längerer Zeit durch mancherlei schwere persönliche Erlebnisse in der Arbeit gehemmt worden ist, gleichwohl jedoch auf wiederholte Aufforderung, die Arbeit in meine Hände zurückzugeben, falls er dieselbe nicht baldigst vollenden könne, sich stets von Neuem bereit erklärt hat, dieselbe auszuführen, so habe ich mich einfach den Verhältnissen fügen müssen, da ich im Sinne Schnaase's zu handeln glaube, wenn ich nichts an des Verfassers Anordnungen ändere.

Soviel, um das Thatsächliche festzustellen. Hätten die Verfasser jenes Weihnachtskatalogs sich nach den wirklichen Verhältnissen erkundigt, statt in's Blaue hinein ihre Vermuthungen drucken zu lassen, so dürfte dies geziemender gewesen sein. **W. Lübke.**

Zu dem Vorstehenden bemerke ich Namens der Redaktion des literar. Jahresberichts, daß derselben jede böse Absicht dem von ihr hochgeschätzten Herrn Prof. Lübke gegenüber fern gelegen hat. Der Jahresbericht ist in seiner Fassung durchaus objektiv gehalten und hat lediglich den Zweck, das große Publikum über die nicht streng fachwissenschaftliche Literatur des voraufgegangenen Jahres zu orientiren. Tendenziöse Absichten verfolgt derselbe niemals. Der „unbefugten" Vermuthung wäre wohl am besten durch eine Erklärung von Seiten der Verlagshandlung, deren Besitzer ja auch der Verleger des Herrn Prof. Lübke ist, vorgebeugt worden. Eine solche Erklärung durften die Abnehmer des Schnaase'schen Werkes nach so langer Verzögerung der Ausgabe des betreffenden Halbbandes billiger Weise erwarten. Zur Aufnahme derselben wäre die Redaktion sehr gern bereit gewesen. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

16. Januar

Nr. 14.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879. — Die Corcoran-Galerie in Washington. — Julius Lessing, Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878; W. Lübke, Peter Vischer's Werke; Ein neues Werk über Velazquez und Murillo. — J. M. Bernatz †; Brysakis †; A. Th. Händler †. — Historische Kommission für die Provinz Sachsen. — Die Entstehung der Fayences Henry-Deux. — Zeitschriften. — Inserate.

Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879.

Wir entnehmen dem eingehenden Motivenberichte des Abgeordneten Anthonin Proust (Candidaten für das neu zu errichtende Ministerium der schönen Künste) die folgenden Angaben über das von der Legislative inzwischen schon genehmigte Budget der schönen Künste in Frankreich für das Jahr 1879:

1) Kosten der Centralverwaltung		341,300 Frcs.
2) Kosten der Kunstinstitute		643,990 „
Hiervon entfallen auf die Académie de France in Rom	144,200 Frcs.	
die École des beaux-arts zu Paris	320,940 „	
die übrigen subventionirten Institute	178,850 „	
An der letzteren Summe hinwieder participiren:		
die École nationale des arts décoratifs (Kunstindustrieschule) zu Paris mit	77,260 Frcs.	
die École spéciale de dessin pour les jeunes filles (Mädchenschule) zu Paris mit	22,200 Frcs.	
die Departementszeichenschulen, als Beitrag zu ihren Unterhaltungskosten mit	30,000 „	
die übrigen 49,300 Frcs. sind zur Subventionirung der von den betreffenden Stadtgemeinden erhaltenen Kunstschulen (Écoles des beaux-arts) zu Lyon, Dijon und Toulouse präliminirt.		
3) Ankauf von Kunstwerken und Schmuck öffentlicher Bauwerke		759,640 Frcs.
Diese Hauptpost vertheilt sich auf:		
a) Schmuck öffentlicher Bauwerke und Plätze durch Werke der Monumentalmalerei und Skulptur	400,000 Frcs.	
b) Ankauf von Werken lebender Künstler u. z. für Kirchen und öffentliche Gebäude	30,000 „	
für die Museen von Paris und jene der Provinz	137,140 „	
c) Anschaffung von Modellen, Abgüssen, überhaupt Lehrmitteln für die Zeichenschulen zu Paris und in den Departements	30,000 „	
d) Ankauf von Marmorblöcken (die den mit Staatsaufträgen betheiligten Bildhauern gratis zur Verfügung gestellt werden)	50,000 „	
e) Kupfersticharbeiten, die auf Staatsbestellung oder mit Subvention des Staates zur Ausführung kommen	45,000 „	
f) Graveurarbeiten, unter denselben Bedingungen ausgeführt	35,000 „	
g) Kosten für Beaufsichtigung und Sendungen (die sich auf die zeitweilige Inspektion der Departementszeichenschulen beziehen)	7,500 „	
h) Kosten für Einrahmung, Verpackung, Versendung 2c.	25,000 „	

4) Jährliche Ausstellung der Werke lebender Künstler (Salon) . . . . 502,300 Frcs.
Hiervon entfallen ungefähr 300,000 Frcs. auf die Prämiirung und den Ankauf von ausgestellten Werken, 200,000 Frcs. auf die administrativen Kosten der Ausstellung: welch' letztere Summe um so unverhältnißmäßiger erscheint, wenn man erwägt, daß das Ausstellungslokal (der Industriepalast in den Champs Élysées) unentgeltlich zur Verfügung steht, es sich bei derselben also nur um Transport-, Aufstellungs- und Aufsichts-Kosten handeln kann.

5) Subvention für die Nationaltheater und Musikconservatorien . . . . 1,748,700 Frcs.

Diese vertheilt sich auf die große Oper mit	825,000 Frcs.
das Théâtre français mit	240,000 „
die Opéra comique mit	360,000 „
das Théâtre de l'Odéon mit	60,000 „
das Pariser Conservatorium mit	241,200 „
die Musikschulen von Toulouse, Lille, Dijon, Lyon, Nantes mit	22,800 „

6) Subvention für die populären Musikconcerte im Cirque d'hiver und im Théâtre Châtelet (unter Direktion von Pasdeloup und Colonne) und für populäre Sonntagsmatinéen an einigen Theatern . . . . 50,000 Frcs.

7) Anschaffung und Publikationsbeitrag für Werke des Kunstverlags . . . . 90,000 „

Hiervon entfallen auf Subscriptionen für Werke des Kunstverlags	54,000 Frcs.
auf Veröffentlichung der antiken Baudenkmale Griechenlands und Italiens, nach Aufnahmen und Restaurationsentwürfen der Pensionäre der Académie de France zu Rom	20,000 Frcs.
auf Veröffentlichung des Kunstinventars Frankreichs (Inventaire général des richesses d'art de la France)	16,000 „

8) Prämien und Unterstützungen an bildende Künstler, deren Wittwen und Waisen, sowie an Privatunterrichtsanstalten dieser Kategorie . . . . 140,000 Frcs.

9) Prämien und Unterstützungen an darstellende Künstler, deren Wittwen und Waisen, sowie an Privatunterrichtsanstalten dieser Art . . . . 130,000 „

10) Kosten für Erhaltung und Restauration der historischen Baudenkmäler, unter Aufsicht der Commission des monuments historiques . . . . 1,355,500 Frcs.

11) Kosten für die Nationalmuseen des Louvre, des Luxembourg, zu Versailles und St. Germain . . . . 865,780 „
Eine Spezifizirung dieser Summe nach den angeführten Sammlungen und nach den Einzelposten des Erfordernisses ist aus dem Berichte nur bezüglich der mit 82,000 Frcs. veranschlagten Administrationskosten des Luxembourg, und der mit 150,000 Frcs. präliminirten Summe für Neuanschaffungen der Louvresammlungen zu entnehmen.

12) Kosten für die Nationalmanufakturen . . . . 887,800 Frcs.
Hiervon entfallen auf:

a) die Porzellanmanufaktur zu Sèvres	
an Personalausgaben	414,450 Frcs.
an Materialausgaben 2c.	153,000 „
Zusammen	567,450 Frcs.
b) die Gobelinsmanufaktur zu Paris	
an Personalausgaben	168,000 Frcs.
an Materialausgaben 2c.	40,000 „
Zusammen	208,000 Frcs.
c) die Gobelinsmanufaktur zu Beauvais	
an Personalausgaben	97,350 Frcs.
an Materialausgaben 2c.	15,000 „
Zusammen	112,350 Frcs.

Es beträgt demnach das gesammte Kunstbudget Frankreichs für 1879 . . . . . . 7,515,010 Frcs.
und wenn man die auf Subvention von Theater- und Musikinstituten bezüglichen Posten 5, 6 und 9 mit . . . . 1,928,700 „
davon in Abrechnung bringt, das eigentliche Budget für die bildenden Künste . . . . . 5,586,310 „

Das Kunstbudget Englands für das laufende Jahr weist folgende Beträge auf:

1) Kosten der Centralverwaltung . . . . 211,000 Frcs.
2) Kosten der Kunstinstitute, Prämien, Reisevergütungen und Stipendien . . . . 3,474,400 „
3) Ankauf von Kunstwerken . . . . 452,000 „



4) Kosten für die Nationalmuseen, und zwar:

South-Kensington Museum, Administration und Neuanschaffungen	1,189,400	Frcs.
British Museum, Administration	1,523,450	„
Ankäufe	633,875	„
Büchereinband, Kataloge	384,500	„
Verschiedenes	255,425	„
(Außerdem hat dasselbe noch eigene Stiftungsrevenüen.)		
National Gallery, Administration	175,000	„
Neuanschaffungen	125,000	„
National Portrait-Gallery, Administration	25,000	„
Ankäufe	25,000	„
Museum der bildenden Künste zu Edinburgh	270,550	„
Königl. Akademie (Bildergalerie) zu Edinburgh	50,000	„
Museum der bildenden Künste zu Dublin	250,275	
National Gallery	60,000	„
Zusammen für Nationalmuseen	4,967,475	Frcs.

5) Verschiedene Kosten, die sich auf die vorangeführten Posten vertheilen . . . . 686,250 „

Es beträgt somit die Gesammtsumme des Budgets für die bildenden Künste in England 9,791,125 „

Außerdem sind zur Erweiterung der Baulichkeiten des South Kensington Museum 400,000 Frcs., für die des British Museum 125,000 Frcs. veranschlagt.

Da jedoch in der für das British Museum präliminirten Summe auch das Budget der damit verbundenen Bibliothek mit inbegriffen ist, so muß, um einen Vergleich auf gleicher Grundlage zu ermöglichen, zu der oben mit 5,586,310 Frcs. ausgewiesenen Hauptsumme des französischen Kunstbudgets noch die Dotation der Bibliothèque nationale mit 664,023 Frcs. hinzugerechnet werden, wonach dieses mit 6,250,333 Frcs. dem englischen Kunstbudget von . 9,791,125 „ gegenüberstände.

Interessant wäre ein Vergleich dieser Summen mit denen der Kunstbudgets Deutschlands und Oesterreichs. Vielleicht sieht sich die Redaktion oder einer oder der andere Mitarbeiter der Zeitschrift, dem die betreffenden Daten zugänglich sind, durch die vorstehende Zusammenstellung zur Sammlung und Mittheilung derselben veranlaßt. C. v. F.

Nachschrift der Redaktion. Die durch obige Daten gebotene Anregung wird gewiß allseitig als höchst dankenswerth begrüßt werden, und wir unsererseits wollen es nicht an Bemühungen fehlen lassen, um ähnliche Zusammenstellungen auch aus anderen Staaten, zunächst aus Deutschland und Oesterreich zu gewinnen. Aber wir verkennen die Schwierigkeiten dieser Aufgabe nicht. In Oesterreich, wie in manchen Staaten des deutschen Reiches, fehlt es an einer einheitlichen centralen Leitung und Organisation der Kunstlehranstalten, Museen u. s. w. Es kann dort also von keinem Gesammtbudget die Rede sein. Einige der Institute und Sammlungen dieser Länder gehören zur Hof-Verwaltung oder sind Privateigenthum einzelner Mitglieder der regierenden Häuser (wie z. B. die Münchener Glyptothek), andere wieder sind Staatsanstalten und unterstehen den betreffenden Ministerien. Regelmäßige Veröffentlichungen über die Kunstbudgets dieser Länder giebt es daher auch fast gar nicht. Eine rühmliche Ausnahme davon macht in Deutschland die k. sächsische Regierung, welche seit einer Reihe von Jahren wenigstens über die Verwaltung der k. Sammlungen detaillirten Bericht erstattet und uns dadurch in die Verwendung des ansehnlichen sächsischen Kunstbudgets Einblick gewährt. — Das sind einige der Schwierigkeiten, welche der Erfüllung des auch von uns längst gehegten Wunsches unseres geehrten Mitarbeiters entgegenstehen. Wir wollen jedoch, wie gesagt, in der Sache thun, was irgend möglich ist, weil wir glauben, daß ein vollständiger Ueberblick über das einschlägige statistische Material die mannigfaltigsten wohlthätigen Folgen für unser Kunstleben herbeiführen könnte.

Die Corcoran-Galerie in Washington.

Vor allen amerikanischen Städten ist Washington auf seinen Straßen und Plätzen mit Statuen geschmückt; Statuen und Gemälde, viele schlechte und einige gute, füllen die Hallen und Gänge des Capitols; allein erst seit wenigen Jahren besitzt die Stadt in der Corcoran-Galerie ihr eigenes Museum.

Diese junge Schöpfung ist mit Einschluß des Gebäudes und eines Fonds von fast einer Million Dollars zur Erhaltung und Vergrößerung der Sammlung das Geschenk von Wm. W. Corcoran, dessen Namen sie trägt*). Schon im Jahre 1859 wurde der Bau der Halle nach dem Entwurf von James Renwick in

*) S. den Bericht in Heft 2 der Zeitschrift d. J., S. 47.

New-York angefangen, allein der Secessionskrieg unterbrach die Arbeit, die Regierung benutzte das unfertige Gebäude als Magazin für Kriegsvorräthe bis zum Jahre 1870, als es dem Eigenthümer zurückgegeben und für seine ursprüngliche Bestimmung vollendet wurde. Corcoran's Privatsammlung lieferte die Grundlage der Galerie, ein Bevollmächtigter ging nach Europa, um weitere Ankäufe zu machen, und im April 1874 konnte die Galerie dem Publikum geöffnet werden.

Das Museum ist in günstigster Lage, in der Pennsylvania-Avenue in der Nähe des Schatzamtes und des Weißen Hauses, dem Kriegsministerium gegenüber erbaut. Die ansehnliche Halle mit einer Façade von 106 Fuß und einer Tiefe von 125 Fuß ist im Renaissancestil aus Backstein errichtet, mit steinernen Einfassungen und Verzierungen, zwei Stockwerke hoch, mit einem Mansardendach, auf dem sich ein Pavillon erhebt. Kleinere Pavillons befinden sich auf den Ecken. Die Bildergalerie im oberen Stockwerk hat Oberlicht und ist außerdem mit Gasleitung versehen, um gelegentlich nach landesüblicher Unsitte beleuchtet zu werden.

In Betreff der Auswahl der Kunstwerke stellten sich selbstverständlich alle die Schwierigkeiten heraus, mit denen in unsern Tagen die Gründer eines jeden Kunstinstituts zu kämpfen haben, und hier in noch weit höherem Maaße als in der alten Welt, denn es gab ja keine Kirchen, keine Paläste, die Schätze enthielten, welche allenfalls die Grundlage hätten bilden können. In Betracht der Unmöglichkeit, wohlerhaltene, ansprechende Originale aus der Blüthezeit älterer und antiker Kunst zu erlangen, haben die Verwalter insoweit den richtigen Weg erwählt, indem sie sich in der Malerei auf die Erzeugnisse moderner Kunst und in der Skulptur größtentheils auf die Reproduktionen der Meisterwerke des Alterthums beschränkt haben. Ein paar Originalbüsten mit abgebrochenen Nasen oder die Bruchstücke unergänzbarer Statuen, die allenfalls zu haben gewesen wären, würden weder dem Laien einen annähernden Begriff alter Kunst, noch dem Schüler lohnende Gegenstände des Studiums geboten haben, während an neunzig vorzügliche Gipsabgüsse der Prachtstücke des Vatikans, des Louvre, des Museums in Neapel, des britischen Museums, einiger Arbeiten von Michel Angelo, Jean Goujon, Pilon und von Ghiberti's Thüren des Batisteriums in Florenz ihm die Heiligthümer der goldenen Zeiten eröffnen. Einige Statuen und Büsten nach Canova und Thorwaldsen und die Originalwerke amerikanischer Künstler, darunter Hiram Powers' „Griechische Sklavin" befinden sich im oberen Stockwerk. Ein Zimmer in den unteren Räumen enthält Kopien der Hildesheimer Schätze, Bronzen von Barye, die Marmorbüste Humboldt's von Rauch, einige Waffen und Rüstungen, Majoliken u. s. w.

Die Bildergalerie, welche nach dem Katalog 112 Nummern enthält, seitdem aber manchen Zuwachs erhalten hat, giebt sich unverkennbar als das kund, was sie ursprünglich war, nämlich die Sammlung eines Privatmannes, der zwar Urtheil genug besaß oder hinlänglich zuverlässige Rathgeber hatte, um nichts Schlechtes oder höchstens Mittelmäßiges anzuschaffen, aber denn doch nicht von solcher Kunstliebe durchglüht war, um sich in Besitz der bedeutendsten erreichbaren Werke zu setzen. Gérôme — „Ein todter Cäsar" — Cabanel, Ary Scheffer und Schreyer sind die einzigen berühmten europäischen Maler, welche man repräsentirt findet, und diese nicht in ihren hervorragenderen Leistungen und meistens in wenig ansprechenden Vorwürfen. Einstweilen steht die Sammlung an Werth noch lang nicht den Privatgalerien so mancher New-Yorker Kunstfreunde gleich, und besonders fehlt es fast ganz an den herrlichen Cabinetstücken, welche den Hauptschmuck vieler derselben bilden. Ein ausgezeichnetes Bild von Boughton: „The heir presumptive" eine Vestalin von Leroux, schöne Landschaften von Emile Breton, Paul Weber und Thierstücke von Robbe und von Thoren sind die hervorragendsten Werke europäischer Künstler. Die amerikanischen Maler sind größtentheils durch Landschaften vertreten, darunter manche gute, anziehende Sachen. Außerdem findet man zahlreiche Porträts amerikanischer Staatsmänner, Politiker und Generäle aus älterer und neuerer Zeit, eine Art von Curiositätensammlung, die auf den Gründer eben kein günstiges Licht wirft. Es sind nämlich nur Südländer, mit Ausnahme Washington's alle mehr oder weniger die Stützen und Verfechter des Sklavereisystems, von Calhone bis auf den Oberbundesrichter Roger Taney, der sich durch seine Entscheidung: die Farbigen besäßen keine Rechte, welche die Weißen anzuerkennen verpflichtet seien, verewigt hat. Die weit zahlreicheren großen Männer des Nordens sind geflissentlich ignorirt worden, und erst in letzter Zeit, seitdem Corcoran, selber ein Südländer, nicht mehr an der Verwaltung betheiligt ist, scheint man diesen engherzigen, unkünstlerischen Standpunkt aufgegeben zu haben, wie die Aufnahme von einigen im Katalog noch nicht verzeichneten Porträts würdigerer Repräsentanten der Nation andeutet. Auch nur gegen den ausdrücklichen Wunsch Corcoran's hat man den Besuch des Museums den Farbigen gestattet, welche in Washington ungefähr den dritten Theil der Einwohner bilden. O. A.



Kunstliteratur.

Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878 von Julius Lessing. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 1878. 8.

Nach Maßgabe seiner amtlichen Stellung und seiner Hauptthätigkeit hat Lessing in seinen Berichten über die Pariser Weltausstellung, welche aus vierundzwanzig zuvor in der „Nationalzeitung“ und in der „Illustrirten Frauenzeitung“ veröffentlichten Briefen zusammengestellt sind, ein vorzügliches Augenmerk auf das Kunstgewerbe gerichtet. Während er die bildenden Künste nur summarisch behandelt, hat er den Versuch gemacht, die Fortschritte der Kunstindustrie in den europäischen und außereuropäischen Ländern seit der Wiener Weltausstellung nachzuweisen. Wer sich in einer gleichen Lage befunden hat, wird die Schwierigkeiten zu würdigen wissen, welche einem solchen Versuche begegnen. Merkliche Fortschritte über Wien hinaus wird der aufmerksame Beobachter wohl nur in der japanischen Industrie gefunden haben. Sonst hatte er höchstens eine Erweiterung und eine Vertiefung der kunstgewerblichen Bestrebungen, oft auch eine Verumpfung wie im Orient oder Ausschreitungen verwerflichster Art wie in England und Frankreich zu konstatiren. Sehr bunt, wechselvoll und unterhaltend war das Bild der Pariser Weltausstellung, aber wenig erfreulich und vollständig. Mit dankenswerther Sorgfalt hat Lessing aller Orten die Bemühungen in's Auge gefaßt, welche auf die systematische Pflege des Kunstunterrichts gerichtet sind, in der offen ausgesprochenen Absicht, aus solchen Beobachtungen nützliche Lehren für Deutschland zu ziehen. Sehr eingehend beschäftigt er sich mit den österreichischen Fachschulen und dem Museum. Wenn er die Ansicht ausspricht, das in Oesterreich befolgte, sonst so vortreffliche System des Unterrichts leide an dem Mangel, daß neben dem Studium der mustergiltigen Renaissanceformen das direkte Naturstudium vernachlässigt werde, so scheint uns diese Bemerkung, falls sie auf richtigen Beobachtungen beruht, jedenfalls regster Beachtung werth. Auch das sonst in den Berichten über die Pariser Ausstellung ziemlich vernachlässigte Gebiet der Frauenarbeit und des weiblichen Putzes hat in Lessing's Buch eine eingehende und sachkundige Behandlung erfahren.

A. R.

Peter Vischer's Werke, Text von W. Lübke. Zweite Abtheilung. Nürnberg, S. Soldan. 1878. Fol.

Wir haben dieses verdienstliche Unternehmen bereits beim Erscheinen der ersten Abtheilung an dieser Stelle angezeigt. Die soeben erschienene zweite Abtheilung bringt nun den Schluß desselben, und wir besitzen damit das vollständige Werk des Meisters — so weit es bekannt ist — in getreuen Nachbildungen, an deren Hand sich der Forscher ein zutreffendes Urtheil über Peter Vischer bilden kann. Sollten sich später noch beglaubigte Arbeiten des berühmten Nürnberger Rothgießers finden, so wird ein Nachtrag das Werk vervollständigen. In den hier vorliegenden 24 Blättern erhalten wir, neben mehreren Details des Fugger'schen Gitter's und des Sebaldusgrabes, eine Totalansicht des Letzteren, des Epitaphiums mit der Grablegung in der Aegidienkirche zu Nürnberg, zwei Ansichten des Grabmals in Magdeburg, eine Wiederholung des Tintenfasses, die zwei Grabmäler in Hechingen und Römhild, die beide auf derselben Komposition beruhen, und die Bildsäule des h. Mauritius in Nürnberg.

Der Text geht kritisch in chronologischer Folge die Thätigkeit des Meisters durch. Daß bei allem Bestreben, den Stoff zu erschöpfen, doch noch nicht alle Lücken unserer Kenntniß gedeckt sind, liegt im Wesen der Sache. Aber durch die Vereinigung so vieler in der Welt zerstreuter Werke ist hier ein großer Schritt zur genaueren Würdigung des Meisters geschehen. Bekanntlich hat sich seit vielen Jahren ein Streit darüber entsponnen, ob Vischer als ein selbständig thätiger Künstler aufzufassen ist, oder nur als ein Handwerksmeister, der von anderen Künstlern erfundene und im Modell hergestellte Gedanken durch gediegenen Guß wiederzugeben verstand. Besonders hat Bergau neuerdings den zweiten Standpunkt eingenommen. Aus der Prämisse, daß für zwei Grabmäler eine Zeichnung von Dürer als Vorlage sich gefunden, wird von ihm geschlossen, daß es bei allen anderen Werken eben so gewesen sei. Wenn da gesagt wird, die Statue des Grafen Otto von Henneberg *dürfte* nach einer Zeichnung von A. Krafft sein, oder die Ornamente und Wappen am Grabmal des Erzbischof Ernst in Magdeburg *erinnern* an A. Krafft, so ist das eine subjektive Ansicht, da nicht erwiesen werden kann, daß A. Krafft wirklich die Zeichnung geliefert hat. Aehnlich heißt es: Man beauftragte *wahrscheinlich* A. Krafft, einen Entwurf (zum Sebaldusgrab) zu verfertigen. Heideloff hat die Zeichnung dem V. Stoß zugeschrieben, weil er ganz willkürlich ein ganz fremdes Monogramm dem Zeichen dieses Künstlers ähnlich fand. (Widerlegt von Döbner im Kunstblatt 1852). Wir wollen hier nicht in die Streitpunkte tiefer eindringen und erlauben uns nur die kurzen Bemerkungen: Von seinen Zeitgenossen ist Vischer für einen Künstler gehalten worden; Neudörffer sagt von seinem Sohne Hermann, er sei mit Gießen, Reißen, Maßwerken und Conterfeyen *wie der Vater fast künstlich* gewesen; das Gitter für Fugger ist sicher nach Vischer's Erfindung ausgeführt worden; auf mehrere seiner Werke bezeugt er selbst seine

Künstlerschaft, da er sagt: „Gemacht zu Nürnberg von mir Peter Fischer“, oder: „Opus M. Petri Fischer“; und wo ihm eine fremde Zeichnung vorliegt, wie die von Dürer, da weiß er sie so zu benutzen und dem intendirten Werke anzupassen, wie nur ein denkender und produktiver Künstler es versteht. Wer sich über die ganze Angelegenheit näher unterrichten will, wird mit Befriedigung Text und Bild des vorliegenden Werkes zu Rathe ziehen. Nach meiner Ansicht fehlt uns zum vollkommenen Schlichten des Streites eine ächte, beglaubigte Handzeichnung des Meisters. Er zeichnete viel, und alle diese Zeichnungen können unmöglich verloren gegangen sein. Hoffen wir, daß sich eine solche finden werde, um dem Meister zu seiner Ehre zu verhelfen! Vor der Hand nehmen wir freudig an, was uns Lübke und der unermüdliche S. Soldau in dem schön ausgestatteten Werke geboten haben.

J. E. Wessely.

* **Ein neues Werk über Velazquez und Murillo.** Herr Charles B. Curtis in New-York (Nr. 9 East Fifty-Fourth Street) wird demnächst einen räsonnirenden Katalog der Werke des Velazquez und Murillo veröffentlichen und ersucht in einem gedruckten Circular alle Vorstände öffentlicher Sammlungen und Besitzer von Bildern der beiden Meister, ihn mit Notizen über dieselben zu unterstützen. Es handelt sich dabei namentlich um solche Werke, welche bisher nicht bekannt und speziell in den Verzeichnissen von Stirling und Bürger nicht erwähnt sind. Gewünscht werden: Bezeichnung des Künstlers und des Gegenstandes; Namen des gegenwärtigen oder des letzten bekannten Eigenthümers; Größe des Bildes; Angabe, ob die Figuren in Lebensgröße sind oder nicht; genaue Beschreibung des Bildes, seines Malgrundes, seines Zustandes; endlich Notizen über seine Herkunft, und über die vorhandenen Reproduktionen. Die gefl. Beiträge sind an die oben bezeichnete Addresse zu richten.

Nekrolog.

Johann Martin Bernatz, Landschaftsmaler, der am 19. Dezember 1878 nach längerem schweren Leiden in München starb, war am 22. März 1802 in Speyer geboren und der Sohn eines Maurermeisters und Kaminfegers daselbst, der außer ihm noch elf Söhne hatte. Nachdem er zunächst das Handwerk seines Vaters erlernt, ging er 1821 nach Wien und trat dort in die Architekturschule, um sich im Zeichnen zu üben. Nach Speyer zurückgekehrt, ward Bernatz Schüler des am dortigen Gymnasium als Zeichenlehrer angestellten Kellerhofen, der ihn auch mit der Technik der Oelmalerei vertraut machte. Während eines zweiten Aufenthaltes in Wien (1827—1829) widmete er sich mit Vorliebe der Architekturmalerei und begab sich im letzteren Jahre nach München, von wo aus er fortgesetzt Studienreisen in's bayerische Gebirge, nach Niederbayern, Württemberg und die Rheinpfalz machte. Ein glücklicher Zufall machte ihn 1836 mit dem Hofrath Gotthilf Heinrich v. Schubert bekannt, der ihn als Zeichner nach dem Oriente mitnahm. Die Reise führte ihn vom September 1836 bis zum Oktober 1837 über Konstantinopel nach Kleinasien und in das östliche Nordafrika. Die Frucht dieser interessanten Reise, von der Bernatz mit reichgefüllten Portefeuilles zurückkehrte, war das bekannte Sammelwerk: „Bilder aus dem heiligen Lande“. (Stuttgart bei Steinkopf.) Dadurch lenkte er auch die Aufmerksamkeit Englands auf sich, von wo aus er den Auftrag erhielt, eine größere Forschungsreise in Ostindien mitzumachen. Nach einer fast ein halbes Jahr dauernden Seefahrt trafen die Reisenden, darunter auch Johannes v. Roth, Ende Dezember 1840 in Kalkutta ein. Da sich aber der beabsichtigten Reise unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg gestellt, nahm Bernatz im Auftrage der englisch-indischen Regierung an einer wissenschaftlichen Expedition nach Abessynien Theil und kehrte so erst nach mehr als dreijähriger Abwesenheit nach München zurück. Leider hatte er einen großen Theil seiner Studien in den Archiven von Bombay hinterlegen müssen, doch war er immer noch in der Lage, 1852 unter dem Titel: „Scenes in Aethiopia“ seine Erlebnisse mit zahlreichen Kunst-Beilagen herauszugeben, welche sich das Lob der ersten Autoritäten, wie A. v. Humboldt, C. Ritter, Roderic Murchison, Sir Tilletson Beede, Dr. Heinr. Barth, August Petermann, Schleiden &c. erwarben. Sie erschienen später in deutscher Bearbeitung bei Rud. Besser in Stuttgart. — Seit 1846 lebte Bernatz in München und hier zeichnete er die künstlerischen Beilagen zu Barth's „Reisen und Entdeckungen in Central-Afrika (Gotha bei Jul. Perthes) und zu Wilh. v. Harnier's „Reise am oberen Nil“.

C. A. R.

Brysakis †. In München starb am 7. Dezember 1878 Nachts nach kurzem Leiden der Historienmaler Theodoros Petros Brysakis. Am 31. (19.) Oktober 1814 in Theben geboren, kam er schon im Jahre 1832 nach München, dem Rufe des für Griechenland begeisterten Königs Ludwig I. folgend, und bildete sich daselbst zum geachteten Historien- und Genremaler aus, wobei ihm Peter v. Heß, v. Heideck (genannt Heidegger,) Jos. Petzl, G. v. Mayer u. A. freundlich zur Seite standen. Die Stoffe zu seinen Bildern entnahm Brysakis seinem Vaterlande und verlieh diesen durch die gewissenhafte Darstellung des Besonderen in Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen einen kulturhistorischen Werth. Manche seiner zahlreichen Werke wurden vervielfältigt.

C. A. R.

K. **Anton Theodor Händler**, Bildhauer in Chemnitz, starb am 24. November 1878, 48 Jahre alt. Als der Sohn eines Freiberger Hornbrechslers war er zu dem gleichen Gewerbe bestimmt, und von ihm gefertigte größere Holzschnitzereien waren die Veranlassung, daß er 1847 in die Kunstakademie zu Dresden eintrat. Danach in das Atelier Rietschel's aufgenommen, zeigte er sich bald so tüchtig, daß er von dem Meister bei dessen Arbeiten am Dresdener Museum &c. mit verwendet wurde. Auf desselben Empfehlung ging er 1850 nach Berlin, um sich die Marmortechnik anzueignen, kehrte 1853 nach seiner Vaterstadt Freiberg zurück und führte sein erstes selbstständiges Werk, einen monumentalen Brunnen, aus. Im Jahre 1858 siedelte er nach Chemnitz über, woselbst er, nach Gründung eines eigenen Hausstandes, bis zu seinem Tode verblieb. Hier entfaltete er eine rege Thätigkeit nach den verschiedensten Richtungen hin. Arbeiten rein ornamentaler wie kunstgewerblicher Art mit größter Sorgfalt und Geschick ausführend, suchte und fand er seine Lebensaufgabe doch in der rein figürlichen Plastik. Ausgerüstet mit regem Gefühl und feinster Empfindung für Formengebung, in Ausübung seiner Kunst an sich selbst die höchsten Ansprüche stellend und unermüdlich Besseres und Höheres zu erreichen suchend, wußte er manch' schönen Erfolg zu erringen und hat zur Förderung der Plastik in dem ihm zur zweiten Heimath gewordenen Chemnitz sehr viel beigetragen. Von seinen, während dieser zwanzig Jahre geschaffenen, zahlreichen Werken: Standbildern, Reliefs und Medaillons in Bronze, Marmor und Sandstein, sind die meisten in Chemnitz verblieben und schmücken die öffentlichen Plätze und Gebäude, so das Bronzestandbild des „Becker“ vor der Börse, die Bronzefigur der „Victoria“ und die „Medaillons“ des Kriegerdenkmals, die Sandsteinfiguren des „Jaquard“ an der städtischen Webschule, des „Schmiedes“ und „Gießers“ an der Zimmermann'schen Werkzeugmaschinenfabrik, die Apostel: „Jakobus, Paulus, Petrus“ an der Jakobikirche, ferner die Reliefs und Medaillonporträts der Geistesheroen an der Börse, der Schule zu Schloßchemnitz, dem Gebäude der technischen Staatslehranstalten u. a. m.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. B. **Historische Kommission für die Provinz Sachsen.** Der Landtag der Provinz Sachsen hat durch Beschluß vom 18. November 1876 eine besondere historische Kommission



in's Leben gerufen, welche, mit einer Dotation von vorläufig 5000 Mk. jährlich ausgerüstet, die Aufgabe hat, alle auf die Erforschung der Geschichte der Provinz errichteten Bestrebungen planmäßig zu leiten und nachdrücklich zu unterstützen, sowie die aus der Vergangenheit gewonnenen wissenschaftlichen Ergebnisse für Gegenwart und Zukunft nutzbar zu machen. Diese Kommission hat sich zunächst als Aufgabe gestellt:

1) Sicherung der handschriftlichen Ueberlieferungen zur Geschichte der Provinz.
2) Erhaltung und Beschreibung der Kultur- und Kunst-Denkmäler.
3) Errichtung eines Provinzial-Museums in Halle.

Das Museum soll zunächst durch den aus dem Ankauf und aus Ausgrabungen gewonnenen schon vorhandenen Grundstock gebildet werden, woran dann die bedeutende Sammlung des Thüringisch-Sächsischen Alterthums-Vereins sich anschließen wird. Mit der Beschreibung der in der Provinz vorhandenen Kunstdenkmäler wurde der Bau-Inspektor G. Sommer in Zeitz beauftragt.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Entstehung der Fayences Henri-Deux.** Custos Br. Bucher beschäftigte sich in einer kürzlich im Oesterreichischen Museum gehaltenen Vorlesung mit der Geschichte und der Technik der sogenannten Fayencen von Oiron (Henri-Deux) und stellte in Beziehung auf die letztere eine neue, sehr plausible Hypothese auf. Während er sich nämlich in dem ersten Theile des Vortrags darauf beschränkte, eine Uebersicht dessen zu geben, was über die Herkunft der Henri-Deux-Gefäße bisher zu Tage gefördert worden ist (wobei er die Fabrikation derselben auf dem Schlosse Oiron als durch Benjamin Fillon's Forschungen wohl wahrscheinlich gemacht, nicht aber als bewiesen bezeichnete) trat er mit Berufung auf eine von Herrn Hans Macht, Docenten an der Wiener Kunstgewerbeschule, gemachte Entdeckung den bisherigen Ansichten über die Art der Fabrikation theils direkt entgegen, theils zog er aus denselben neue Konsequenzen. In der That stand bisher über das bei Herstellung jener Gefäße befolgte Verfahren gar nichts fest. Der Verfasser des neuesten Werkes über Keramik, F. Jännicke, begnügt sich zu behaupten, „die Imitation dieser Gebilde sei nichts weniger als schwierig", ohne anzudeuten, wie er sich dieselbe denke. Wahrscheinlich folgt er hierin Aug. Demmin, welcher die bestimmte Meinung ausspricht, daß die Technik der Henri-Deux-Fayencen übereinstimme mit der bei gewissen incrustirten Fliesen aus Neufchatel in der Normandie angewandten. Weniger einfach und leicht findet ein Praktiker, welcher sich selbst in Imitationen versucht hat, Avisseau in Tours, die Sache. Nachdem er, gleich Anderen, die Vermuthung geäußert hat, der Verfertiger möge sich der Buchbinderstangen, ja sogar kleiner Holzschnitte bei der Herstellung des Flächenornaments bedient haben, fährt er (Schreiben vom 12. Dez. 1862 an Fillon) fort: „Jeder Stempel brachte Vertiefungen hervor, welche mit farbiger Masse ausgefüllt werden mußten. Hierauf entfernte man die Grate mit einem Schabeisen oder auf eine andere Manier, die uns unbekannt ist und deren Enthüllung vielleicht diesen kleinen Meisterwerken einen großen Theil des Verdienstes im Ueberwinden von Schwierigkeiten nehmen würde". Macht glaubt nun diese, allerdings ganz andere, Manier gefunden zu haben, und Versuche bestätigen seine Ansicht. Darnach ist keine Masse in die vorher eingepreßten Vertiefungen gestrichen, sondern die Buchbinderstange selbst ist mit Farbe bestrichen worden, so daß Vertiefung und Färbung gleichzeitig entstanden. Dieser Proceß des Bedruckens des Thons ist vor sich gegangen, ehe die Gefäße geformt waren, und zu diesem Formen selbst bediente man sich keiner Stückformen, sondern beliebiger Küchengefäße, in welche die ornamentirte und in passende Stücke zugeschnittene Thonschwarte hineingedrückt wurde. Diese Manipulation wird verrathen durch die häufigen Fugen, welche früher für Formnähte angesehen worden sind; Formnähte aber müßten sich als Erhöhungen darstellen, während jene Fugen vertieft sind, überdies hier und da Theile des Flächenornaments wegschneiden. — Dies die wesentlichsten Punkte der Macht'schen Entdeckung, welche in dem gedachten Vortrage umständlicher erörtert wurde, und die nicht verfehlen wird, namentlich in Frankreich und England, wo man einen förmlichen Cultus mit den Henri-Deux-Gefäßen treibt, — wurde doch auf der Auktion Pourtalès ein Gefäß Henri-Deux mit 27,000 Frcs. bezahlt! — Aufsehen zu erregen.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 12.

Les portraits historiques au Trocadéro, von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — L'ancien art mexicain au Trocadéro, von Germaine de Poligny. (Mit Abbild.) — La céramique de l'extrème orient à l'éxposition universelle, von P. Gasnault. (Mit Abbild.) — L'architecture au Trocadéro, von Paul Sédille. (Mit Abbild.) — Les tissus et les broderies au Champ de Mars, von Th. Biais. (Mit Abbild.) — Les laques japonais au Tracadéro, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Le moyen âge et la renaissance au Trocadéro: Les faiences italiennes, les manuscrits, la tapisserie, von Alfred Darcel. (Mit Abbild.) — Les médailles: Les médaillons et les plaquettes de la renaissance, von Eugène Piot. (Mit Abbild.) — Les livres d'art au Champ de Mars, von Henry Havard. (Mit Abbild.) —

Journal des Beaux-Arts. No. 23.

Concours extraordinaire. — Peintres anciens: Servais de Coulx, von M. Dosveld. — Le peintre van Hulsdonck. — Un chef-d'oeuvre de Lancret retrouvé. — Deux lettres curieuses.

L'Art. No. 210.

La peinture à l'exposition universelle de 1878: l'école anglaise, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Musée National Bavarois à Munich, von Chr. v. Weber. (Mit Abbild.) — Les nouvelles mosaïques du Dôme de Sienne, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les étrennes de 1879 (Publications de G. Charpentier; E. Plon et Cie.; Quantin; Firmin-Didot; Hachette et Cie.; Garnier frères et Maurice Dreyfous), von E. Véron und T. Chasrel. (Mit Abbild.)

Inserate.



EINLADUNG

zur

Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	. . . .	vom 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	. . . .	„ 11. Mai	„ 8. Juni;
Winterthur	. . . .	„ 15. Juni	„ 30. Juni;
Glarus	. . . .	„ 6. Juli	„ 20. Juli;
St. Gallen	. . . .	„ 27. Juli	„ 17. August;
Schaffhausen	. . . .	„ 24. August	„ 7. September;
Basel	. . . . . .	„ 14. September	„ 6. October.

Die Einsendungen sind bis **spätestens am 15. April**

an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constanz

zu machen.

Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. **Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll zu bezahlen.**

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen.

A. Es werden nur Originalarbeiten von lebenden Künstlern aufgenommen, blosse Copien, anstössige oder unbedeutende Gegenstände werden abgewiesen. Die Sektionen sollen überhaupt mit der Aufnahme der Bilder strenge verfahren, und jeder Ausstellungsort hat das Recht, Gegenstände, die ihm des künstlerischen Werthes zu ermangeln scheinen, abzuweisen.

Kunstwerke, welche vor Beendigung eines Turnus zurückgezogen werden, dürfen im weitern Verlaufe desselben nicht wieder Aufnahme finden.

B. In Betreff der Verpackung ist Folgendes zu beobachten:

a) Es soll jedes Gemälde mit dem Rahmen in der Kiste festgeschraubt werden und es soll die Kiste den Rahmen genau umfassen. Allen Schaden, welcher aus mangelhafter Verpackung entsteht, wie z. B. Zerbrechen von Gläsern etc., trägt der Versender. Ganz defecte Kisten können auf seine Kosten durch neue ersetzt werden.

b) Der vordere Rand der Kiste soll schwarz angestrichen oder mit dunklem Papier überzogen sein.

c) Der Deckel soll mit Kopfschrauben und nicht mit Nägeln befestigt sein.

d) Es dürfen in einer Kiste nicht mehrere Bilder verpackt sein.

e) Bei der Zusendung ist inwendig am Deckel die genaue Bezeichnung des Gegenstandes und des Preises in Franken, der Name des Künstlers und dessen vollständige Adresse, eventuell der Ort der Zurücksendung anzubringen. Dagegen sollen weder auf dem Bild noch auf dem Rahmen Aufschriften oder Preiszettelchen angebracht werden. **Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assekuranz unberücksichtigt.**

f) Im Auslande sich aufhaltende Künstler haben für gehörige Zolldeklaration zu sorgen, wie oben angedeutet. Im Frachtbriefe ist der Inhalt der Kiste genau anzugeben und die Sendung zu adressiren:

An das Comité der Schweizerischen Kunstaustellung in * * *.

Zur Freipassabfertigung an der Grenze.

g) Kunstgegenstände, welche der Ausstellung von anderen Personen als den Künstlern selbst zugesandt werden, sollen mit einer von diesen letztern unterzeichneten Erklärung, dass sie das Ausstellen ihrer Werke genehmigen, versehen sein.

C. Die Künstler geniessen Portofreiheit für Hin- und Rückfahrt in einem Rayon von 500 Kilometern für ein Gewichtsmaximum von 100 Kilogramm bei Versendung der Gegenstände in **ordinärer Fracht.** Bei Versendung in **Eilfracht** trägt der Versender die Hälfte der Kosten. Die Rücksendung vor beendigtem Turnus, auf Verlangen des Künstlers, geschieht auf dessen Kosten, ebenso auch die Rücksendung zurückgewiesener Bilder.

Die Aufnahme von Bildern nach Eröffnung der Ausstellung kann von der betreffenden Section verweigert werden.

Die Kosten für Kunstgegenstände, welche vom Auslande her **nach** dem bestimmten Termin zur Ausstellung eintreffen, soll der Künstler tragen.

D. Für die verkauften Kunstgegenstände wird eine Provision von 5% vom Verkaufspreis abgezogen.

E. Die Kunstgegenstände werden für die Zeit ihrer Ausstellung in den Ausstellungslokalen und für den Transport von einem Ausstellungsorte zum andern gegen Feuer- und Transportschaden versichert; die von auswärts kommenden vom Momente an, wo sie auf Schweizerboden, respektive zur Ausstellung nach Constanz kommen. Für Abschluss der bezüglichen Versichungsverträge sorgt das Geschäftscomité. Dagegen übernimmt der schweizerische Kunstverein keine bestimmte Garantie für den Fall anderweitiger Beschädigungen in den Ausstellungslokalen. Immerhin gilt als selbstverständlich, dass während der Ausstellung, sowie bei der Placirung und Verpackung der Sendungen von den Vereinen die grösste Sorgfalt beobachtet werde.

F. Alle auf die Ausstellung bezüglichen Reklamationen sollen vor Ende des Jahres der Section Basel zugestellt werden, welche die Ausstellung beschliesst. Zwei Monate nach erfolgter Rücksendung eingehende Ansprüche brauchen nicht mehr berücksichtigt zu werden.

In Erwartung zahlreicher, gediegener Zusendungen von Seite der Künstler erlässt gegenwärtige Einladung

Namens des allgemeinen schweizerischen Kunstvereins:

Zürich, im Januar 1879. **Das Geschäfts-Comité.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

23. Januar



Nr. 15.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das neue Parlamentsgebäude in Wien. — Korrespondenz: Venedig. — Fr. Lippmann, Der Todtentanz von Hans Holbein; H. Köhler, Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien; Fr. Christmann, Kunstgeschichtliches Musterbuch; Leop. Gmelin, Italienisches Skizzenbuch; Ein neues Werk über Holbein. — M. Zimmermann †. — Ellwangen; Grabmäler in der Marienkirche zu Hanau; Winckelmannsfeier in Bonn; Winckelmannsfeier in Frankfurt a. M.; Aufnahme von Bau- und Kunstdenkmälern in der Provinz Brandenburg. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Das neue Parlamentsgebäude in Wien.

Dieser großartige Bau, das Meisterwerk Theophil Hansen's, dessen Fundamentaushebungen vor vier Jahren begonnen wurden, ist während der letzten Baukampagne zum großen Theil unter Dach gekommen; nur für die drei höher aufsteigenden Hauptpartien, den Mittelbau und die beiden Sitzungssäle, die allerdings auch schon bis zu den großen Kapitälen unter dem Hauptgesimse emporgewachsen und an welchen diese und die Giebel und Attiken noch zu versetzen sind, wurde die Eindeckung programmgemäß bis zum Herbst 1879 vorbehalten.

Ueber dem höchst einfachen Unterbau, dessen Granitquadern mit sehr schwachen Bossen geziert sind, erhebt sich an den vier Seitenflügeln, welche vom Mittelbau auslaufen und zu jeder Seite desselben die hohen Saalbauten der Sitzungssäle einschließen, eine korinthische Pilasterstellung, welche an der Façade zu Dreiviertel-Säulen gesteigert ist. Das bereits vollständig hergestellte Gebälk — aus weißem Trientiner Marmor — schließt die niedriger gehaltenen Flügelbauten nach oben ab. An den vier Pavillons geht das Gebälk in je zwei Giebel über, von denen der vordere auf sechs freien, vor die Façade vortretenden, jener Pilasterordnung entsprechenden Säulen ruht. Eine Kassettendecke aus steinernen Balken und Platten bildet den Plafond dieser Loggien.

Die Interkolumnien der die vier Flügel zierenden korinthischen Ordnung nehmen die Fenster ein, mit einfach gehaltenen, aber ebenfalls sehr fein profilirten Marmorgewänden und Giebelverdachung; die Zwischenräume zwischen Fenstern und Pilastern sind mit weißen — röthlich nüancirten — Salzburger Marmorplatten verkleidet. Der lichte, aber warme Ton des Ganzen, der nur durch die etwas dunkleren Pilaster und Säulen aus Karstmarmor belebt wird, muß als sehr glücklich bezeichnet werden.

Im Innern der Flügelbauten sind die Gewölbe und Fußböden hergestellt und geben schon einen Begriff von den bedeutenden Dimensionen dieser Nebenräume, welche zu Bureaux für die Minister-Präsidenten u. s. w. bestimmt sind, vor Allem von den prächtigen und lichten Korridoren, welche nach jeder Richtung zweimal das Gebäude der Länge und Breite nach durchschneiden.

Wie erwähnt, sind die Hauptbauten noch mehr zurückgeblieben. In den Sitzungssälen sind die halbrunden Wände zwar schon bis zur Plafondhöhe aufgemauert, so daß sich auch hier schon die imposante Größe der Räumlichkeiten erkennen läßt, und am Aeußeren derselben ist die kolossale Pilasterstellung mit der kleineren untergeordneten Ordnung dazwischen bis zur Kapitälhöhe der ersteren emporgewachsen; nach außen besteht hier ebenfalls alles aus Karst- und Trientiner Marmor.

Betrachten wir jetzt den Mittelbau! Während die steinerne Kassettendecke des Parterrevestibüls von vier dorischen Säulen getragen wird, ist das darüber liegende Vestibül des Hauptgeschosses, zu dem man entweder von jenem vermittelst der beiden Hauptstiegen oder direkt von außen über die Rampe gelangt, von acht großen Säulen aus Trientiner Marmor umgeben, deren ionische Kapitäle genau denen

des Erechtheions nachgebildet sind. Zehn Nischen aus gelblich weißem Marmor beleben die mit Pavonazzo zu vertäfelnden Wände, und der Fußboden ist aus mächtigen Steinplatten zusammengefügt. Den hinteren Abschluß gegen die Mittelhalle macht eine prächtige Thüreinfassung, deren Gebälk und Dreiviertel-Säulen aus Salzburger Marmor einst eine reich geschnitzte Thür aufzunehmen bestimmt sind.

In der Mittelhalle selbst sieht es noch öde aus. Zwar ist bereits einer der vierundzwanzig kolossalen, 8 Meter langen kanellirten Säulenschäfte aus rothem Salzburger Marmor auf den Platz gekommen, und die Hälfte der übrigen soll eben fertig sein, aber die Aufstellung derselben auf den steinernen Fußbodenplatten wird erst im laufenden Jahre begonnen werden können. Die hierfür bestimmten vierundzwanzig Stück korinthischen Kapitäle dagegen, aus Medolinostein, stehen vollendet in der nahen Werkstätte der Steinmetzen. In den zwei hinter der Mittelhalle gelegenen Sälen lenken einige prachtvolle Säulenschäfte aus rothem und weißem Marmor mit einfachern ionischen Kapitälen die Aufmerksamkeit auf sich.

Treten wir nun, zum Vestibül zurückkehrend, hinaus vor den Haupteingang auf den Stereobat, dessen mächtige Quadern die Säulen des Portikus tragen, so bewundern wir zunächst die kolossalen Gewände der 3 Meter breiten und entsprechend hohen Hauptthür. Ringsherum mit einer doppelten Reihe von Blattwerk und Rosetten plastisch im Marmor verziert, erinnert sie mit ihren Konsolen und der ebenfalls reich verzierten Sima lebhaft an die berühmte Seitenthür des Erechtheions, der diese Thür auch durch ihre tief zurücktretende kräftige Profilirung gleicht. Unsere und jedes Fachmannes vollste Bewunderung muß aber den 1,25 Meter starken Säulenschäften des großen Portikus selbst gezollt werden, welche aus zehn Trommeln von je 1 Meter Höhe zusammengefügt sind, die nach antiker Weise an den Rändern vollkommen aufeinandergeschliffen, trocken aufeinandergesetzt, bloß durch den Steindübel festgehalten, nur einem sehr aufmerksam suchenden Auge die Fuge verrathen; es geschah zum ersten Male bei uns, daß in solcher Weise an einem antikisirenden Bau auch die antike Technik wieder geübt wurde. Die Trommeln sollen im Steinbruch des Karst selbst aufeinandergeschliffen worden sein und erst nachdem eine Säule in solcher Weise zusammengesetzt war, die Kanellüren erhalten haben. Auch sämmtliche Kapitäle, 1,50 Meter hoch, welche die Schäfte nach oben abschließen, nebst den Architraven, welche sie überspannen, sind bereits vollendet und geben bis zum Beginn der nächsten Baukampagne eine vorläufige Ahnung von der großartigen Wirkung dieses Portikus. Wie erwähnt, sind vier Jahre seit dem Beginn des Baues verstrichen, und wohl dieselbe Zeit wird noch nothwendig sein zu seiner gänzlichen Vollendung.

Um schließlich auch von den materiellen Mitteln, über welche der Bau verfügt, einen Begriff zu geben, sei erwähnt, daß von den auf 7 Millionen Gulden veranschlagten Gesammtkosten die Baumeisterarbeiten etwa $1^3/_4$ Millionen und die Steinmetzarbeiten ca. $2^1/_2$ Millionen Gulden für sich allein beanspruchen, sowie daß bis jetzt etwa 3 Millionen für den Bau ausgegeben worden sind.

Leider wurden bei der Genehmigung des Kostenanschlages durch den Reichsrath die für die plastische Ausführung angesetzten Summen gestrichen und deren Genehmigung überhaupt einer späteren Zeit vorbehalten. Wir müssen dies im Interesse des Baues sowohl als auch der Plastik, welche hier ein so ansehnliches Gebiet zu beherrschen hatte, auf das lebhafteste bedauern; denn so schön der Bau auch in seiner Einfachheit, in seinen edeln Proportionen und den kräftigen Details wirkt, so würde er ohne das belebende Element der plastischen Ausstattung in und auf den Giebeln und an den Friesen u. s. f. besonders auch auf und vor der Rampe leicht eine etwas trockene und nüchterne Physiognomie bekommen: eine Gefahr, welche der Anwendung des griechischen Stils immer nahe liegt und die glücklich zu vermeiden, der Meister des Baues bisher immer verstanden hat. Möge es ihm auch hier gelingen, mit seinen Intentionen noch rechtzeitig durchzudringen, damit die österreichischen Parlamentsmitglieder bei ihrem Einzug in den neuen Palast denselben harmonisch abgeschlossen und nicht als einen Torso vorfinden! $\ddagger$

Korrespondenz.

Venedig, im December 1878.

Das wegen künstlerischer Unthätigkeit arg verschrieene Venedig, welches in der That mit seinen 132,000 Einwohnern fast nichts producirt, was in den Bereich der bildenden Kunst fiele, dessen Akademie in letzter Zeit sogar zu einer Kunstschule degradirt worden ist, die jetzt nicht weiß, ob leben oder sterben aus Mangel an entscheidender ministerieller Verfügung, — dieses arme Venedig hat es doch in letzter Zeit wenigstens zu ganz ehrenwerthen Restaurationen verschiedener Bauwerke gebracht.

Um zuerst ein wenig in die Augen springendes, aber desto verdienstvolleres Werk zu nennen, sei vor Allem der völligen Neulegung des Marmorfußbodens unter den alten Procuratien gedacht, wodurch der unvergleichliche Marcusplatz um eine Bequemlichkeit reicher wurde. Die alte Zeichnung der weißen Marmorfliesen ist genau beibehalten. Eine schöne Inschrift sagt uns,

daß dieses große, kostspielige Werk auf Kosten eines Privatmannes ausgeführt worden. Zu loben ist die unglaublich kurze Zeit, während welcher dies geschehen. Der edle Spender, Cav. Fissola, gab allen bei der Arbeit Beschäftigten schließlich ein Festessen. So oft der Blick des jetzt so leicht und bequem Dahinschreitenden auf den schönen Fußboden und dessen gefällige Zeichnung hinabgleitet, ist er genöthigt, des anspruchslosen Mannes, der so Nützliches geschaffen, in Dankbarkeit zu gedenken.

Die Inangriffnahme einer totalen Rekonstruktion der Façade der Marcuskirche scheint, Dank der dagegen ankämpfenden Stimmen, einstweilen hinausgeschoben zu sein. Man hat mit Bleiklammern alle Fugen gesichert, somit auf längere Zeit einem Herabfallen der Incrustation vorgebeugt.

Endlich ist auch die Loggetta des Marcusthurmes, welche durch Entfernung der häßlichen Buden nach beiden Seiten nackt und blos gelegt worden, einer Restauration unterworfen. Man begann in den letzten Wochen mit derselben.

Der Kirche S. Moisè drohte die gänzliche Abtragung. Die Façade (1668) kostete der Familie Fini 30,000 Dukaten. Vor längerer Zeit schon entfernte man, weil ihr der Einsturz drohte, alle sie belastenden größeren Statuen, sowie den Sarkophag mit darüber gestellter Pyramide und Büste des Stifters. Es schien das nur eine Vorarbeit für die gänzliche Abtragung der baroden Façade und Kirche zu sein. Zur Freude aller derer, denen Venedigs Kunstdenkmale, auch jene der Verfallzeit nicht ausgenommen, am Herzen liegen, sah man jedoch diesen Sommer von Neuem Gerüste aufsteigen, und jetzt nach beendeter Arbeit zeigt die Façade wieder ihren früheren überreichen plastischen Schmuck. Auch die genannte Pyramide über dem Hauptportal ist zurückgekehrt, sowie hochoben der posauneblasende Engel. — Jedenfalls verweilt unser Auge lieber auf dem malerisch tiefen Steintone als auf der Tünche eines modernen Zinshauses so jammervoller Art, wie sie die „Via Vittoria Emanuele," der Stolz des modernen Venezianers, zum abschreckenden Beispiele darbietet. Solchen Hintergrund würde der Campo S. Moisè erhalten haben!

Da von den Kirchen die Rede ist, so bleibt nur zu bedauern, daß die Restauration von Sta. Maria dei Miracoli, diesem Schatzkästlein der herrlichsten Ornamentik, in Stocken gerathen ist. Die Arbeit wurde auf unbestimmte Zeit eingestellt. — Ebenso beklagenswerth ist, daß S. Salvatore, eine der Hauptkirchen der Stadt, von Tullio Lombardo begonnen, von Sansovino beendet, jetzt seit Jahr und Tag geschlossen ist, der Restauration halber. Im Laufe der letzten acht Jahre wurden die sämmtlichen Kuppeln neu gebaut und die bedeutende Restauration zu Ende geführt. Schon seit mehr als einem Jahre verließen alle Handwerker die Kirche; es schien Alles beendet. Da zeigte sich, daß der Fußboden durch die Schwere der lastenden massenhaften Gerüste gelitten und alle Kirchengeräthschaften, als Bänke, Beichtstühle u. s. w. im Laufe der Restauration unbrauchbar geworden waren. Um alle Schäden zu repariren, besonders die Marmorplatten des Fußbodens, sind 30,000 Frcs. nöthig, welche bisher nicht aufzubringen waren. So ist denn dieses schöne Gotteshaus mit den schönsten Grabmonumenten, darunter Sansovino's bester Arbeit, auf wer weiß wie lange noch unzugänglich und somit eine der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten Venedigs dem Studium entzogen.

Auch die sich neigende Säule in S. Giovani e Paolo steht noch immer, wie vor vielen Jahren, von einem Wald von Balken umgürtet, während endlich nach Vollendung der sechs Kapellen zu beiden Seiten des Chores auch dieser sein ersehntes Licht erhält. Vor Kurzem kamen die farbigen Glasscheiben von Mailand an, und man begann dieselben einzusetzen. So wird denn, so Gott will, das schönste Monument Venedigs, das Grabmal Vendramin Calergi, nicht mehr in traurig düsterem Helldunkel, sondern im Tageslicht zu sehen sein. Bisher war seine Schönheit mehr zu errathen, als zu sehen. Der Verlust der dasselbe flankirenden Statuen, Adam und Eva, wird um so mehr zu beklagen sein. Falsches Schamgefühl der Erben des Grabmals, der Familie Orleans (Herzogin von Berry), hat die beiden Statuen aus der Kirche entfernen lassen. Die Eva ist im Palaste Vendramin zu sehen, der Adam dagegen, werthvoller als jene Statue, versteckt sich in einem der Schlösser Frankreichs. Ungemein auffallend ist, daß man, die Gefahr nicht achtend, welcher jene sich neigende Säule das ganze Gebäude aussetzt, diese wichtige Restauration nicht in Angriff nimmt, sondern zuerst den Chor fertig macht; oder denkt man, daß, wenn auch Alles zusammenstürzt, der Chor wohl nicht mitgerissen werde. Man ist hier allgemein der Ansicht, daß ein Unglücksfall nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit liege. Hoffen wir, daß die häßlichen Gerüste endlich einmal aus der so schönen Kirche verschwinden werden!

An zwei Punkten des Canal grande, wo zwei Geldaristokraten sich prächtige Wohnsitze herrichten, wird rüstig darauf losgearbeitet. Die Conti Papadopoli haben den Palast Tiepolo gekauft und prächtig restauriren lassen, ja sich sogar Platz für einen kleinen Garten, am Canal grande selbst, geschaffen. Maler und Bildschnitzer sind vollauf beschäftigt, die innere Einrichtung des dem Rialto nahe gelegenen Palastes zu Ende zu führen.

Noch bedeutendere Gestalt nimmt die Aufführung einer Seitenfaçade des Palazzo Cavalli gegenüber der Akademie an, welchen der Baron Franchetti gekauft hat, um fernerhin seinen bleibenden Wohnsitz in Venedig zu nehmen. Die Stadt kann sich gratuliren, diesen Thurn und Taxis Italiens angezogen zu haben, der bereits die schönsten Proben seiner edlen, der Stadt nützlichen Denkungsart abgelegt hat. Ob das reizende Gärtchen beim Palaste erhalten bleiben kann, wird sich zeigen. Auf dem Areal desselben war einst eine Gondelwerfte mit ihren dazu gehörigen Baracken. Graf Chambord kaufte Alles und ließ die Häuser niederreißen. Es entstand so jene malerische Ecke, hinter deren Cypressen der glührothe Thurm von S. Vitale so wirkungsvoll hervorschaute. Dagegen war jene Seite des Palastes, welche dieser der Gondelwerfte zukehrte, nackt und blos geworden. Es gilt nun, dieser Palastseite von großer Ausdehnung eine architektonische Gliederung zu geben. In einem nach der Rückseite liegenden hohen Anbau scheint ein Treppenhaus aufgeführt zu werden. Schreitet die Arbeit so rasch wie bisher vorwärts, so wird man bald in den Stand gesetzt sein, das Geschehene zu beurtheilen, was zur Zeit wegen vollständiger Verhüllung des Baues noch unmöglich ist.

Wenn auch die genannten Privatbauten nur ein kleiner Anfang dessen sind, was in anderen Städten Bauthätigkeit genannt wird, so ist es doch immerhin ein erfreuliches Zeichen des Aufschwungs. Es kommen noch Arbeiten hinzu, welche, wenn auch nicht in den strengen Bereich der Kunst gehörend, doch nicht unerwähnt bleiben dürfen. So die völlige Neubelegung der Bleikuppel der Kirche Madonna della Salute, große Arbeiten im Arsenale, bezüglich der Ausbesserungsräume und Trockenlegung auch der größten Kriegsschiffe, und zu gleicher Zeit die Vollendung eines Schienendammes, welcher die Eisenbahnstation mit den Zattere verbindet, dem Ausladeplatz der Ostindienfahrer. Es wird so ein direktes Verladen der Waaren von den Schiffen in die Eisenbahnwagen ermöglicht. Das Marsfeld freilich hat durch diese rasch geförderten Arbeiten seine schöne Aussicht auf die Gebirge eingebüßt.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß das Municipio von Venedig, trotz enormer Kosten für die Instandhaltung der Brücken und Canäle, es noch möglich machte, die überaus kostspielige Restauration des Fondaco dei Turchi zu Ende zu führen. Die innere Einrichtung, die großen Bildersäle mit Oberlicht, sind als fertig zu betrachten, so daß zu hoffen steht, daß mit der Ueberführung des interessanten Museo Correr in diese neuen schönen Räume bald der Anfang gemacht werden kann. Die Restauration der beiden Municipalpaläste Farsetti und Loredan ist ebenfalls beendet und dabei dem letzteren Palaste der ursprüngliche Charakter seiner maurischen Hufeisenbogen wieder zurückgegeben. So scheint es denn, daß S. Marco doch noch nicht ganz seine alte geliebte Venezia vergessen hat, daß noch ein Fünkchen von Mitleid für sie in ihm vorhanden ist. Möchte es gelingen, daß die einst so glänzende Stätte irdischer Herrlichkeit noch ein Weilchen zur Freude aller Sterblichen sich über Wasser halte!

August Wolf.

Kunstliteratur.

Der Todtentanz von Hans Holbein. Nach dem Exemplare der ersten Ausgabe im kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin in Lichtdruck nachgebildet von A. Frisch. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 1879.

Unter den sogenannten Probedrucken des Holbein'schen Todtentanzes zeichnet sich das Berliner Exemplar durch Gleichmäßigkeit vor den vier anderen noch vorhandenen in Basel, Carlsruhe, London und Paris vortheilhaft aus und war deshalb besonders zur Wiedergabe durch den Lichtdruck geeignet. In der kurzen Vorrede theilt der Herausgeber mit, daß er sich bei der Anordnung der Blätter an die alte handschriftliche Numerirung gehalten hat, die sich auf der Rückseite der Originale befindet. Daß diese Numerirung sich auf die Anordnung in den alten Büchern stützt, scheint der Umstand zu beweisen, daß sich in dem gebundenen Exemplare der Pariser Bibliothek mit nur einer Abweichung dieselbe Reihenfolge findet. — Keine Reproduktionsmanier eignet sich zur Wiedergabe alter Holzschnitte und Kupferstiche besser als die Phototypie. Unsere Xylographen sind nicht mehr im Stande, sich in die naive klassische Einfachheit der Holzschneidetechnik, wie sie Hans Lützelburger mit unnachahmlicher Meisterschaft übte, hineinzudenken. Seien wir also froh, daß wir in dem Lichtdruck ein Mittel besitzen, welches auch dem unbegüterten Kunstfreunde den Genuß und die Freude an den Meisterwerken der alten Kunst gewährt! Um so schätzbarer ist dieses Mittel, wenn es sich um Werke von so kostbarer Seltenheit handelt, wie um die ersten Drucke von den Lützelburger'schen Stöcken, die vermuthlich noch zu Lebzeiten des Meisters, also vor 1526 mit der Handpresse gemacht worden sind. Die Typendruckpresse, welche die späteren Ausgaben des Holbein'schen Todtentanzes lieferte, war nicht im Stande, den köstlichen Feinheiten des Schnittes gleichmäßig gerecht zu werden. — Nach der ausführlichen Erklärung Woltmann's läßt sich in der Hermeneutik der Todesbilder kaum noch etwas Neues leisten. Der Herausgeber scheint deshalb auch auf

einen Commentar verzichtet zu haben. Er hat sich auf einige historische Notizen und einen Literaturnachweis beschränkt. Im Lichte der Gegenwart betrachtet, treten aus den Todesbildern gewisse socialistische Züge heller hervor, welche die revolutionäre Gesinnung des Zeitalters so deutlich verkörpern, wie kein zweites Kunstwerk des 16. Jahrhunderts. Auf sechs Blättern wird die Fäulniß der Kirche schonungsloser bloßgelegt als in mancher Brandschrift der Reformatoren. Auf die Seele des Papstes lauert der Teufel, und die Nonne wird vom Tode im Beisein ihres Geliebten überrascht, der ihr auf der Mandoline vorspielt. Der Tod, der dem fliehenden Grafen sein Wappenschild nachschmettert, trägt nicht ohne Absicht den Bauernkittel; der Dreschflegel, der zu seinen Füßen liegt, war die erste Waffe, welche die unzufriedenen Bauern im Jahre 1525 gegen ihre Herren erhoben. So gewinnt der Holbein'sche Todtentanz den Werth eines socialpolitischen Glaubensbekenntnisses, das in geläuterter Form auch dem der Reformatoren zu Grunde lag. — Das Büchlein, welchem der Verleger eine in Papier und Druck musterhafte Ausstattung verliehen hat, verdient auch in unseren Tagen die Popularität, welche ihm, wie zahllose Ausgaben bekunden, bis zu dem alle geistige und sittliche Cultur in Deutschland vernichtenden, dreißigjährigen Kriege zu Theil geworden ist.

A. R.

Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert. Von Heinrich Köhler. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung. Liefg. V. 1878. Fol.

Von allen bisherigen Lieferungen dieses wiederholt von uns besprochenen Prachtwerkes ist die soeben erschienene fünfte an Inhalt und Meisterschaft der Darstellung eine der vollendetsten. Sie bietet uns farbige Ansichten von zweien der herrlichsten Schöpfungen aus Italiens goldener Zeit, der Dombibliothek in Siena und der Loggia des Palazzo Doria in Genua. Den erstgenannten, unvergleichlich schönen Raum mit dem vollen Freskenschmuck Pinturicchio's und den zierlichen ornamentalen Malereien an Wandpilastern, Gewölbefeldern und Stichkappen in Farbensteindruck wiederzugeben, war eine der schwierigsten Aufgaben, welche der modernen Technik gestellt werden konnten. Wir finden sie hier in untadelhafter Weise gelöst, und zwar so daß ebensowohl dem fast unübersehbaren Reichthum des Details als auch der malerischen Gesammtwirkung vollauf Genüge geschieht. Nicht minder schön, wenn auch von geringerer Pracht, ist die auf dem zweiten Blatte dargestellte Loggia des Palazzo Doria mit dem Bildercyklus von Perin del Vaga.

Beide Blätter dieser Lieferung sind in der Anstalt von W. Loeillot in Berlin ausgeführt, welche damit ihren Weltruf wieder einmal auf's Glänzendste rechtfertigt, und uns die befriedigende Gewißheit verschafft, daß es Gebiete der vervielfältigenden Technik giebt, auf welchen die deutsche Arbeit jeder anderen Nation die Spitze bietet. Auch in Bezug auf Druck und Papier ist die Köhler'sche Publikation musterhaft. Der kurze, in Folio zweispaltig gedruckte Text erscheint in vier Sprachen; die Uebertragung in's Französische besorgt Ch. Hittorf in Versailles, in's Englische G. Kinkel und in's Italienische Max Jordan.

Zu Weihnachten d. J. soll die Schlußlieferung erscheinen. Wir werden dann noch einmal auf das ausgezeichnete Werk zurückkommen und empfehlen dasselbe inzwischen allen Kunstfreunden auf's angelegentlichste.

L.

Fr. Christmann, Kunstgeschichtliches Musterbuch. Eine Sammlung von Darstellungen aus der Architektur, Skulptur, Malerei und den verschiedenen technischen Künsten und Kunstgewerken. In Farbendruck mit erläuterndem Text. Erster Theil. 48 Tafeln. Frankfurt a. M., B. Dondorf. 1878.

Dieses Werk, dessen technische Ausführung eine sehr gediegene ist und die Leistungsfähigkeit des Verlages auf's Neue bekundet, bietet in handlicher Form und zu billigem Preis eine Auswahl von Darstellungen, welche zum größten Theil umfangreichen, schwerer zu erlangenden Werken entnommen sind, während einzelne direkt den Originalen nachgebildet wurden. Das Charakteristische ist das Hinzielen auf Erweckung und Förderung des Farbensinnes im Kunstgewerbe, das in den sonstigen, in weitere Kreise dringenden Nachbildungen meist farblos erscheint. Den Darstellungen geht ein das Nothwendige übersichtlich und mit genauer Quellenangabe bietender Text zur Seite. — Kaum liegt dieser erste Theil vollendet vor und harrt der ergänzenden und erweiternden Thätigkeit für den hier gegebenen Rahmen, da werden wir durch die Nachricht von dem plötzlichen Tod des Verfassers schmerzlich überrascht. Friedrich Christmann, den 23. Januar 1830 in Darmstadt geboren, hat sich mit besonderem Geschick der Geographie und der darstellenden Kunst gewidmet. Auf beiden Gebieten war er schöpferisch thätig und hat sich durch Gründlichkeit, Anschaulichkeit und Vollendung der Form vortheilhaft ausgezeichnet. Davon zeugen seine bei Spamer in Leipzig erschienenen Werke: „Australien" und „Neuseeland", seine Plankarten im „Ewald'schen Atlas", seine bei Dondorf erschienenen Reliefkarten (Sinaihalbinsel, Frankreich, Nord-Amerika u. m.), während seine Karte von Mitteleuropa, auf welcher mehr als 3000 gemessene Höhen mit größter Genauigkeit nach ihren Verhältnissen eingetragen sind, eben in der Form hergestellt war, so daß die ersten Prägversuche gemacht werden konnten, als Christmann einem Schlaganfall erlag (1. Nov. 1878). Andererseits war für Christmann der von ihm ertheilte Zeichenunterricht höchst anregend, und er suchte ihn möglichst praktisch in systematischer Stufenfolge zu gestalten, wovon sein ausführlicher „Lehrgang für den Unterricht im Zeichnen an Realschulen", seine bei Dondorf erschienenen Zierschriften (in Gold und Farben) sowie schließlich sein kunstgeschichtliches Musterbuch Zeugniß ablegten. Mit diesem letzten Werk betrat er ein neues Gebiet, zu dessen Bearbeitung außer dem allgemeinen Interesse, welches es in Anspruch nimmt, auch die gerade in Frankfurt sich regende Rührigkeit für das Kunstgewerbe durch Gründung eines Museums und einer demnächst in's Leben tretenden Kunstgewerbeschule zu fördern, angeregt haben mochte. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, hier praktisch eingreifen zu können. Hoffen wir aber, daß das letzte von ihm begründete Werk die im Plane liegende Erweiterung und Vervollständigung erhalten möge, damit es

im Sinne des Verfassers die allseitig unternommene Aufgabe fördern helfe! V. V.

x. **Leopold Gmelin, Architekt und Assistent an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe**, der sich mit der Herausgabe von Schloß Baden in Ortwein's „Deutscher Renaissance" als ein architektonischer Zeichner von Geschmack und fester Hand eingeführt, hat sich mit einer Anzahl jüngerer Studien- und Fachgenossen zur Herausgabe eines umfassenden Werkes über die italienische Renaissance verbunden. Es handelt sich dabei um möglichst vollständige, vor Allem aber um korrekte, mit genauen Maßen versehene Aufnahmen solcher Denkmäler der Renaissance Italiens, die entweder noch gar nicht, oder doch nur ungenügend publicirt sind. Das Werk erscheint im Seemann'schen Verlage unter dem Titel „Italienisches Skizzenbuch". Die Originalzeichnungen sollen durch ein verbessertes photolithographisches Verfahren reproducirt werden, sodaß den Darstellungen der Vorzug einer absolut getreuen Kopie zu Theil wird. Als Format ist ein kleines Folio gewählt. Das erste Heft wird nach der Ankündigung des Verlegers die „Geschnitzten Thüren des Vatikan", aufgenommen und gezeichnet vom Herausgeber, das zweite Heft „Marmorfüllungen vom Dogenpalast zu Venedig" von F. Otto Schulze bringen. Jedes Heft soll acht Tafeln enthalten.

* **Ein neues Werk über Holbein.** Paul Mantz giebt soeben (bei A. Quantin in Paris) einen prächtig ausgestatteten Folioband über Holbein heraus, welcher mit Radirungen, Holzschnitten und andern Abbildungen, angefertigt unter Leitung von Ed. Lievre, reich illustrirt ist. Wenn der Inhalt dem gediegenen Aeußeren entspricht, wie wir hoffen wollen, so darf sich die französische Kunst-Literatur zu diesem neuen Biographen des deutschen Meisters Glück wünschen. Den Schluß bildet ein systematisches Verzeichniß von Holbein's Werken.

Nekrolog.

Max Zimmermann †. Es waren Jahre unsäglich schweren Leidens, welche dem am 30. Dezember v. J. erfolgten Tode Maximilian Zimmermann's vorausgingen. Einer der tüchtigsten unter unseren älteren Landschaftsmalern, war er am 7. Juli 1811 zu Zittau im Königreiche Sachsen geboren als der Sohn eines Musikers, der ihn gleich seinen drei Brüdern Albert, Richard und Robert für den gleichen Beruf ausbildete. Und in der That wurden alle vier tüchtige Musiker, aber noch weit tüchtigere Künstler im Gebiete der Landschaftsmalerei, während sich Richard gleichzeitig auch als Historien- und Genremaler rühmlich hervorthat.

Bis zu seinem 23. Lebensjahre war Max Zimmermann Musiker, wobei es ihm beim Erwerbe gar sehr zu Statten kam, daß er sechs verschiedene Instrumente spielte. Außerdem erlernte er die Kunst des Steindruckes, welche ihm zuerst zu einer festen Lebensstellung verhalf. Er ließ sich nämlich im Jahre 1834 in Dresden, wohin er kurz vorher übergesiedelt war, als Lithograph nieder.

Zwei Jahre vorher war sein ältester Bruder Albert nach München gegangen und hatte sich daselbst einen der ersten Plätze unter den Landschaftsmalern errungen. Im Jahre 1837 gab Max sein Geschäft in Dresden auf, folgte Albert nach München und widmete sich unter dessen ausgezeichneter Leitung ebenfalls der Landschaftsmalerei. Sein unermüdlicher Eifer ward bald durch die schönsten Erfolge belohnt. Es konnte nicht fehlen, daß der königliche Kunstfreund Ludwig auch auf Max Zimmermann aufmerksam wurde. Wie hoch er ihn schätzte, bewies er durch den Erwerb dreier großer Landschaften von seiner Hand für die Neue Pinakothek.

Max zählte wie zu den begabtesten, so zu den fleißigsten unter seinen Kollegen. Davon geben die zahlreichen Werke Zeugniß, welche öffentliche und Privatsammlungen im In- und Auslande schmücken. Die Stärke Max Zimmermann's lag in der Behandlung der Perspektive und der Darstellung des Waldes, insbesondere des Eichenwaldes. Man darf wohl behaupten, daß er namentlich in der letzteren von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen ward und daß er seinem großen Vorbilde Ruysdael an Poesie der Conception weit näher stand als Andere. Seine Werke tragen ausnahmslos einen ausgesprochen deutschen Charakter, und das gilt namentlich auch von seinen köstlichen Radirungen.

Vor etwa drei Jahren verletzte er sich bei einem Sturze den linken Arm. Vor Jahresfrist traf ihn dasselbe Unglück zum dritten Male und nun ward die Amputation des Armes nothwendig. Da erschien seine Lebenskraft für immer gebrochen: er verfiel von Tag zu Tag mehr. Dabei fehlte dem Aermsten die Pflege der Gattin; er war unvermählt geblieben. So blieb nichts übrig als seine Unterbringung in einer Privatheilanstalt, in welcher er auch starb. Max Zimmermann hatte es nie zu einiger Wohlhabenheit gebracht und so traf ihn die Ungunst der letzten Jahre doppelt schwer. Als er seinen Arzt anstatt mit Baarem mit einem Bilde von seiner Hand lohnen wollte, mußte er diese Art der Honorirung zurückgewiesen sehen.

So ist von dem Doppelbrüderpaar nur noch der Aelteste, Albert Zimmermann übrig. **C. A. Regnet.**

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Ellwangen.** Die hiesige Stiftskirche ist ein romanischer Bau vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, welcher binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit in einheitlichem Stil vollständig durchgeführt und nur im fünfzehnten Jahrhundert mit einigen Zusätzen versehen ist. Das Aeußere ist in seinen Formen und edlen Verhältnissen vortrefflich erhalten und wird in seiner wohlthuenden Wirkung durch spätere Anbauten nicht wesentlich beeinträchtigt. Das Innere aber ist in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts (bis 1669) über und über mit Stuck-Ornamenten im Stil der spätesten Renaissance überzogen, wie eine ältere Nachricht sagt, mit ungemein großen Kosten den anderen Kirchen conform hergestellt worden. Doch ist diese Umgestaltung mit sehr viel Geschick und Geschmack ausgeführt, wirkt in ihren Formen, Verhältnissen und Farben durchaus harmonisch und sehr wohlthuend. — Dem Vernehmen nach beabsichtigt man, diese spätere Innen-Dekoration nun gänzlich zu entfernen, um die ursprünglichen romanischen Formen wieder herzustellen. In der Krypta, mit den Fenstern des Chors, dem Hauptaltar 2c. ist schon der Anfang gemacht. Es wäre sehr zu bedauern, wenn dieses Projekt zur Ausführung gelangen sollte. Das wäre ein Vandalismus, wie er in unseren Tagen nicht mehr vorkommen sollte! Der Barockstil hat dieselbe Berechtigung wie der romanische Stil, besonders wenn er, wie in diesem Falle, so vollständig und vortrefflich durchgeführt ist. Diese Barock-Dekoration ist aus alter Zeit in untadelhafter Erhaltung vorhanden, während der romanische Stil erst neu gemacht werden müßte, was, wie die bereits ausgeführten Proben zur Genüge beweisen, keineswegs in der alten Art und Weise zu geschehen pflegt. Was soll aus unseren Baudenkmälern werden, wenn jede Generation das Recht beansprucht, dieselben im Geschmack ihrer Zeit umzuwandeln? Man glaube doch ja nicht, daß

man eine Dekoration getreu im Geschmack des zwölften Jahrhunderts herstellen werde! Man macht eben etwas, was dem Laien nach dem Stil des zwölften Jahrhunderts erscheint und Einzelnen vielleicht gefällt, das aber schon von der nachfolgenden Generation nicht anders betrachtet werden wird, wie z. B. die Gothik, welche C. Heideloff „verübt" hat und das, wenn die Mittel dafür vorhanden sind, binnen wenigen Jahrzehnten wieder entfernt wird. — Es ist ja ein Vorzug unserer Zeit, daß wir in Folge unseres eingehenden Studiums der Kunstgeschichte Sinn und Verständniß für die Denkmäler aller Kunstperioden haben. Wir bitten recht dringend um Erhaltung des überlieferten Zustandes des Innern der Stiftskirche.

Bg. **Grabmäler in der Marienkirche zu Hanau.** Der Chor der Marienkirche zu Hanau ist die Grabstätte der Grafen von Hanau. Die Gräber derselben sind durch skulpirte, theils mit Bronze-Epitaphien geschmückte Grabplatten bedeckt. Dieser Theil der Kirche, welcher als Raum für den Hauptaltar nach allgemein christlichem Ritus der am meisten geachtete und vorzugsweise geschmückt sein sollte, ist hier ein dunkler Raum, welcher zur Aufbewahrung von allerlei altem überflüssigem Geräth dient. Die Grabstätte der Grafen von Hanau wird also in unwürdigster Weise behandelt und die in diesem Raume auch sonst noch befindlichen Kunstwerke, ein gothisches Sakramentshäuschen, mehrere andere Grabsteine und sehr schön geschnitzte Wangen von Chorstühlen, sind dauernd der Gefahr weiterer Beschädigung ausgesetzt. Die preußische Staatsregierung ist ersucht worden, diesen vom Kirchenvorstande geduldeten und begünstigten Uebelständen abzuhelfen. — In derselben Kirche befinden sich auch drei ganz besonders schöne, theils in Marmor, theils in dichtem Kalkstein in den schönsten Formen der italienischen Renaissance ausgeführte große und reiche Epitaphien der Grafen von Hanau. Sie gehören nach Komposition wie Detailbildung zu den edelsten und vollendetsten Werken dieser Art in Deutschland, sind aber fast ganz unbekannt. Leider befinden auch sie sich in einem sehr vernachlässigten Zustande, sind verstümmelt und wiederholt dick mit Kalktünche überschmiert; eines derselben ist sogar durch die Orgel so verbaut, daß es zum größten Theil unsichtbar ist. Eine würdige Restauration der Epitaphien steht in Aussicht.

A—n. **Winckelmannsfeier in Bonn.** Einem schönen Gebrauche gemäß veranstaltete der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande am 9. Dezember, dem Geburtstage Winckelmann's, im großen Saale des Kaiserhofes eine Festversammlung seiner Mitglieder und Freunde. Nach kurzen Begrüßungsworten hielt der Vereinspräsident, Prof. E. aus'm Weerth, einen ungemein interessanten Vortrag über die bisherigen Resultate der Ausgrabungen des am Nordende von Bonn gelegenen römischen Castrum. Redner erblickt in demselben einen jener von Julius Cäsar, Augustus und Drusus gegründeten resp. erweiterten militärischen Stützpunkte für die beabsichtigte Gründung einer auf beide Rheinseiten sich erstreckenden Provinz Germanien, wohin castra vetera bei Xanten, die castra bonnensia, die castra bei Weißenthurm und Mainz, sowie die vorgeschobenen rechtsrheinischen Werke bei Aliso, Niederbiber und die Saalburg zu rechnen sind, von welchen die linksrheinischen erst nach Aufgebung des rechten Rheinufers unter Claudius zu einer lediglich defensiven Bedeutung herabsanken. Die vom Redner vertretene, bereits von Napoleon III. in seinem Leben Cäsar's ausgesprochene Ansicht, daß Cäsar's zweite Rheinbrücke bei Bonn zu suchen sei, wird dadurch wesentlich unterstützt, daß die Ausgrabungen des Bonner Castrum dieses als eine in der ursprünglichen Anlage für 12 Cohorten berechnete Befestigung des ebenfalls blosgelegten Brückenkopfes mit Werftanlage darthun. Außer dem Brückenkopfe wurden die Substruktionen von fünf größeren Gebäuden, nämlich von zwei großen Casernen von 80 Mtr. Länge, einem Magazin mit Schlachthaus, einer Caserne mit Pferdeställen und von einem kleineren Gebäude aufgedeckt, bei welchem die vielen Stempel der vexillarii den Schluß gestatten, daß es den Veteranen als Wohnort diente, denen das Tragen und Bewachen der vexilla oblag. Die übrigen Gebäude weisen durchgängig Ziegel mit dem Stempel der LEGIMPF (prima Minervia pia fidelis) auf, die erst unter Domitian nach Bonn kam, und es liegt deshalb nahe, in den jetzt aufgedeckten Gebäudetrümmern die Reste der nach Zerstörung durch Civilis (69—70 n. Chr.) wieder aufgebauten Anlage zu erblicken. Weitere Ausgrabungen lassen noch wichtige Resultate erhoffen, doch darf man schon jetzt das Bonner Castrum nach Lage, Umfang und Bauart als eines der bedeutendsten diesseits der Alpen bezeichnen. — Der zweite Festredner, Prof. Justi sprach über den holländischen Maler Jan van Scorel (1495—1562), von dessen künstlerischer Thätigkeit er ein überaus lebensvolles Bild entwarf. Redner zeigte wie J. van Scorel als einer der ersten nordischen Meister den Wanderstab über Italien hinaus nach dem Morgenlande getragen. Bei seiner Rückkehr aus dem heil. Lande betraute ihn sein inzwischen (1522) als Hadrian VI. zur Papstwürde gelangter Utrechter (oder Amsterdamer?) Landsmann zum nicht geringen Staunen der Römer mit der Aufsicht über die reichen Schätze des Belvedere. An den unsterblichen Werken Raffael's und Michel-Angelo's vertiefte er sich in den Geist der neu-italienischen Kunst, deren Weise er als einer der Ersten nach Hadrian's baldigem Tode in die holländische Heimath übertrug, weshalb ihn Frans Vriendt (Floris) und Karel van Mander den Bahnbrecher der neuen Malerei nennen. Dadurch daß im Bildersturm (1566) fast alle seine größern Werke vernichtet wurden, verlor sich die Kenntniß seiner charakteristischen Eigenthümlichkeiten derart, daß die Gebr. Boisserée durch Unterschiebung der von den seinigen so wesentlich verschiedenen Bilder eines Meisters der kölnischen Schule einen Pseudo-Scorel schufen. Aber die neuerdings namentlich im Museum zu Harlem wieder zu Tage gekommenen unzweifelhaft echten Werke Scorel's, wie die Taufe im Jordan und Pilgerbildnisse, zeigen ihn nicht blos als tüchtigen Vertreter italienischer Malweise, sondern zugleich als tüchtigen Porträtisten von scharfer Charakterisirung und als hervorragenden Landschafter. Darum glaubt Prof. Justi diesen Jan van Scorel, der bislang nur als Manierist von dem Werthe eines Coxcie und Hemskerk galt, als den eigentlichen Begründer jener Fächer bezeichnen zu dürfen, in denen später die holländische Schule sich eines so hervorragenden Rufes zu erfreuen hatte. — Nach Beendigung dieses Vortrages erläuterten vor einem kleineren Auditorium Prof. aus'm Weerth den Plan des Bonner Castrum sowie die dort gemachten Funde und Geh.-Rath Schaaffhausen die höchst interessanten neueren Grabfunde von Meckenheim, durch welche das dortige Leichenfeld, welches Redner früher für alemannisch gehalten, als ein fränkisches erwiesen wird, in welchem zahlreiche christliche Symbole und neben dem Dolchmesser der Männer schon Feuerstein und Stahl vorkommen. — Ein durch manchen schönen Trinkspruch gewürztes Mahl hielt die Festgenossen bis zu später Stunde vereinigt.

Winckelmannsfeier in Frankfurt a. M. Am 9. Dezember fand eine gemeinschaftliche Festsitzung des „Vereins für Geschichte und Alterthum" und des „Historischen Vereins" statt. Nach einigen einleitenden Worten des Vorsitzenden hielt Herr Dr. Veit Valentin einen Vortrag über die Entwickelung des Kuppel- und Thurmbaues bei den romanischen und germanischen Völkern und deren wechselseitige Betheiligung an derselben. Hierauf sprach Herr Archivar Dr. Grotefend über die Druckerfamilie Feyerabend, indem er auf Grund eingehender archivalischer Nachforschungen darauf hinwies, daß diese Familie Frankfurt eine bedeutende, noch nicht gewürdigte Stellung in der Geschichte des Buchdrucks vindicire. Er theilte unter Vorweisung zahlreicher trefflicher, aus dem Feyerabend'schen Verlag herrührender Holzschnitte das Ergebniß seiner Nachforschungen über die geschäftlichen Verhältnisse, sowie über die Geschichte der Familien mit. An die wissenschaftliche Sitzung schloß sich ein heiteres Mahl, welches sich durch einen geistvollen Vortrag des Herrn Oberforstmeisters Schott von Schottenstein, sowie durch das ihm zu verdankende nothwendigste Ingredienz zu einer Erneuerung der in der Geschichte Frankfurts eine wichtige Rolle spielenden „Hirschessen" gestaltete.

V. V.

□ **Der Landtag der Provinz Brandenburg** hat den Prof. Bergau in Nürnberg mit der Aufnahme eines vollständigen Inventars der in der Provinz Brandenburg (Regierungsbezirke Frankfurt a. O. und Potsdam) vorhandenen Bau- und Kunstdenkmäler beauftragt, und diese Arbeit soll dann, mit Abbildungen versehen, in einem besonderen Werke publicirt werden. Vivat sequens!

Zeitschriften.

The Portfolio. No. 109.
Etchings from pictures by contemporary artists, von Fr. Leighton. (Mit Abbild.) — Oxford, I: the town before the university, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Retrospect of 1878. — Lady Hamilton. (Mit Abbild.) — The winter exhibition at the French Gallery in Pall Mall. — The winter exhibition of the Old Walter-Colour Society. — Mr. Herkomer's scheme for an annual „Painter's Festival". — The case of Whistler v. Ruskin. — Robert Wallis. — Hubert Herkomer. — Henri Dawson †.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 12.
Urkundliche Beiträge zur schlesischen Künstlergeschichte, von Dr. E Wernicke.

Gewerbehalle. No. 1.
Elkington & Cie.: Spiegel in Silber und Bronze. — H. Fourdinois: Chaise longue und Stühle (Louis XVI.). — O. Girard: Silbernes Besteck; Albumdecke in Relief-Intarsia. — Ed. Puls: Treppengeländer, Thür- und Fensterbeschläge. — Prof. C. Riess: Himmelbett, im Renaissancestil des 16. Jahrh. — O. Girard: Ornamentale Motive für Zimmermalerei. — L. Schwarz: Flachmuster.

Berichtigung.

In Nr. 13, Sp. 206, Zeile 9 lies: „der zwei kleinen Mädchen, vormals van der Helst zugeschrieben".

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

30. Januar



Nr. 16.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus dem Wiener Künstlerhause. — Das neue Reglement für die Berliner Museen. — H. Frauberger, Die Geschichte des Fächers; Müller und Mothes, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch. — Des Coudres †. — Georg Graef. — Die Restauration des Domes zu St. Stephan in Wien. — Zeitschriften. — Inserate.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Was ist Glück? Du runzelst die Stirne, verehrter Leser! Das fehlte noch, daß ich anfange, in einer Korrespondenz philosophische oder poetische und sentimentale Untersuchungen anzustellen! Ich thue es auch nicht; aber wahrlich die Versuchung liegt nahe genug, wenn man sich mit Munkácsy und seinem neuesten, eben im Wiener Künstlerhause ausgestellten Werke befassen will. Ich habe nicht die göttliche Macht, Herzen und Nieren zu prüfen; ich habe nicht hineingesehen in die Seele des Künstlers; aber wenn man seine bisherige kurze künstlerische Laufbahn überblickt, muß man sagen, daß ihm das Glück gelächelt hat, so sonnig und freundlich, wie wenigen Sterblichen.

Munkácsy war ein ausgelernter „diplomirter" Tischlergeselle in einem ungarischen Pußtenstädtchen, ohne eine Ahnung davon zu haben, daß er eigentlich zum Maler geboren sei. Die erste Anregung, mit Pinsel und Farbe zu hantiren, gab ihm die Farbenfreudigkeit der ungarischen Bauerndirnen, welche die hölzernen Kleidertruhen, die sie bei ihm bestellten, schön roth angestrichen und mit gelben und blauen Blumen verziert haben wollten. Er fand an der Malerei Gefallen, und begann, sie für sich zu studiren. Kaum konnte er etwas, als er auch schon einen biedern Schneider fand, der ihm für ein Familienporträt einen Winterrock lieferte. Mit diesem Winterrock zog Munkácsy nach Pest, um weiter zu studiren. Aber dazu sollte es vorläufig nicht kommen; eine bösartige Augenkrankheit befiel ihn, und er lag halbblind sechs Monate im Spital. Er mußte operirt werden, wobei es auf Leben und Tod der Sehkraft ging, und wahrlich nicht nur der Sehkraft; denn, wie Munkácsy später gestand, hätte er nicht weiter gelebt, ohne sehen und malen zu können. Die Operation ging glücklich von Statten, und er zog nach Wien, um sich an der Akademie weiter zu bilden. Dann wandte er sich nach München, später nach Düsseldorf, und ward mit einem Schlage ein weltberühmter Mann, als er im Jahre 1870 mit seinem „Letzten Tag eines Verurtheilten" im Pariser Salon die goldene Ehrenmedaille erhielt. Doch eben um diese Zeit schien ihn das Glück im Stiche lassen zu wollen; er verliebte sich in eine französische Marquise mit der ganzen leidenschaftlichen Gluth eines Pußtensohnes. Die schöne Marquise war aber nicht frei, sie war die Gattin eines alten französischen Generals. Nur wenige Monate trug Munkácsy seine Melancholie. Der alte General starb, und die schöne Marquise wurde sein Weib, für seine Bilder wurden ihm bald die enormsten Preise förmlich aufgedrängt, und heute ist der ehemalige Tischlergeselle, der vor zehn Jahren noch arme und unbekannte Maler, Besitzer eines Schlosses und eines Rittergutes im Luxemburgischen, Besitzer eines eleganten Hôtels in Paris, heute hält er sich galonirte Diener und prächtige Equipagen.

Nun ist aber die aura popularis auch in der Kunstwelt etwas sehr Wandelbares. Die Kritik begann dem Künstler allerlei am Zeuge zu flicken; die Ausstellungen wurden als berechtigt erkannt, und Munkácsy war im besten Zuge, sein Renommée einzubüßen. Da gelingt ihm — und das scheint uns nicht der unwesentlichste der Glücksfälle in seinem Leben

zu sein — wieder ein Werk, welches einen unerhörten Erfolg erringt. Seitdem es mir vergönnt ist, die wichtigeren Schöpfungen moderner Kunstthätigkeit aufmerksam zu verfolgen, weiß ich mich keines Werkes zu entsinnen, das mit so einhelliger Freude, mit so durchaus ungetheiltem und unbestrittenem Beifalle aufgenommen worden wäre, wie Munkácsy's jüngste Arbeit, sein auf der Pariser Weltausstellung mit dem höchsten Preise ausgezeichnetes Bild: „Milton, seinen Töchtern das verlorne Paradies diktirend".

Dieses Bild ist also gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Kein hervorragendes Kunstwerk der letzten zwei Decennien ist ganz unzerzaust aus dem kritischen Gedränge herausgekommen; selbst Werke, die ihrem Urheber einen glänzenden Ruf eingebracht haben, fanden ihre Gegner, erfuhren mancherlei oft harte Anfechtung. Ueber Munkácsy's jüngste Arbeit ist, soweit wir es zu beurtheilen vermögen, nach den vorliegenden von G. Neuda gesammelten französischen Kritiken, und sämmtlichen Wiener Journalstimmen, nicht ein Wort des Tadels laut geworden. Munkácsy feiert seine Resurrektion, er wird zum zweiten Male entdeckt, als Phänomen gefeiert, und das mit Recht, wie auch wir von Herzen gerne zugeben.

Munkácsy hat der Welt mit seinem Bilde eine Ueberraschung bereitet nach mehrfacher Richtung hin. Zunächst durch die Wahl des Stoffes. Bisher war man gewohnt, den Künstler seine Motive aus den Schichten der niedersten Volksklassen herausgreifen zu sehen. Vagabunden und Gaukler, Bettler und Verbrecher, wenn es hochkam, ein sein ungewaschenes Maul weit aufreißender Schusterjunge. Das waren die Gestalten, mit welchen seine Phantasie sich vorzugsweise beschäftigte. Sein Humor quoll aus dem menschlichen Elend, seine Poesie war die der Armuth und der Noth. Die düsteren Eindrücke seiner Jugend, sowie seine stark ausgeprägte realistische Begabung wiesen ihn auf Stoffe hin, welche weit abseits lagen von den durch Kultur und Genüsse verfeinerten Gesellschaftskreisen, weit abseits auch von den idealen Höhen des menschlichen Lebens und Strebens. Dieses Mal nun hat er sich einen schaffenden Dichtergenius zum Vorwurfe genommen, und die ihn umgebenden weiblichen Gestalten, seine drei Töchter, sie sind verklärt durch die Schönheit und durch den Ausdruck eines frischen Geistes- und Gemüthslebens, sie unterscheiden sich wesentlich von den verhärmten, den Stempel der herben Noth auf den verbitterten Zügen zur Schau tragenden weiblichen Gestalten auf Munkácsy's früheren Bildern.

Vielleicht habe ich soeben einen zu starken Ausdruck gebraucht, als ich den Töchtern Milton's auf dem Bilde nachsagte, sie seien „verklärt". Vor Munkácsy'schen Gestalten darf man, wenn man noch so begeistert ist, keine übertreibenden Ausdrücke wählen; denn der Künstler selbst, so poesievoll er auch seine Gestalten darzustellen vermag, verläßt doch niemals den sicheren Boden einer durch und durch realistischen Anschauung. Es mag an dieser Stelle nicht unangemessen sein, ein Detail aus der Munkácsy'schen Werkstätte auszuplaudern. Ich habe dem Künstler bei der Arbeit zugeschaut; es ist ein grotesker Anblick, ihn arbeiten zu sehen. Das Modell muß da seine Dienste thun, so gut wie anderwärts; aber es gilt weniger als sonstwo. Munkácsy schneidet selbst die unglaublichsten Grimassen und vollführt erstaunliche Gliederverrenkungen. Er ist unablässig bemüht, sich voll und ganz, mit Leib und Seele einzuleben in die Situation, in das Seelenleben und in die Stellung der eben darzustellenden Gestalt. Gelingt ihm das nicht, so kann er in Verzweiflung gerathen; gelingt es ihm aber, und um davon überzeugt zu sein, bedarf er keines Spiegels, dann geht ihm die Arbeit leicht von der Hand, und das Modell sinkt zur Nebensache herab. So muß er, was er gestalten will, erst persönlich im wahrsten Sinne des Wortes durchlebt haben, dann erst kennt er die Geschichte und dann erst kann er sie auch malen. Es scheint mir das eine bezeichnende Eigenthümlichkeit dieses Künstlers zu sein, ohne welche seine Gestaltungen schwerlich jene fascinirende Lebenswahrheit aufzuweisen hätten. Als Munkácsy seine „Morgenröthe" ausstellte (einen ruppigen gähnenden Schusterjungen, bei dem die aufgereckten Fußzehen so gut mitgähnten, wie sein eingezogener Bauch und seine krampfhaft erhobenen Arme), da trat kein Atelierbesucher vor das Bild hin, ohne mitzugähnen. Will man einen besseren Beweis dafür haben, daß das Gähnen ansteckend, oder dafür, daß Munkácsy ein Künstler von enormer realistischer Darstellungskraft ist?

Durchaus realistisch ist auch der dichtende Milton gefaßt. Man stelle sich unter ihm nur ja keinen konventionellen begeisterten Dichter vor! Der Dichter mag einem verklärten Seher zu vergleichen sein, wenn ihm die erste göttliche Eingebung kommt, wenn er aber einmal an der Arbeit ist — dann arbeitet er auch, dann ringt er um den treffenden Ausdruck, dann hat er im heißen Bemühen das spröde Wort zu bilden, bis es sich fügsam dem Geiste schmiegt. Munkácsy's Milton ist kein in der Luft schwebender Seher, sondern ein mit Ernst und Nachdruck arbeitender Mann, und man sollte nicht glauben, wie wahrhaft groß und poetisch das überzeugend dargestellte Bild eines solchen Mannes wirkt. Der für die Dinge der Außenwelt erloschene Blick ist nach innen gekehrt; die ganze im Lehnstuhl ruhende Gestalt ist in sich gesunken, aber unter dieser Stirne arbeitet und wühlt es mächtig.



Der Moment der Spannung beherrscht die drei Töchter gleichmäßig. Die Aelteste beugt sich vor, um kein Wort der erwarteten nächsten Zeile zu verlieren; sie, als die Schriftführerin, darf den meisterlich dargestellten und dem Beschauer zum Bewußtsein gebrachten geistigen Rapport zwischen sich und ihrem Vater durch nichts unterbrechen lassen. Die zweite Tochter hat sich, ergriffen von der bedeutsamen Offenbarung, erhoben, während die jüngste mit reizend naiver Bewunderung in ihrer Stickerei eine unwillkürliche Pause macht.

Bei den reichen geistigen Vorzügen des Bildes, zu welchen wir auch und nicht in letzter Reihe die feierliche, weihevolle, das Gemüth mit einem fast kirchlichen Ernste erfüllende malerische Stimmung zählen möchten, denkt man an die technischen Vorzüge fast gar nicht. Und doch haben auch diese redlich mit beigetragen zu dem sensationellen Erfolge des Bildes. Wenn etwas Munkácsy in Mißkredit zu bringen drohte, so war es seine Schwarzmalerei. Man glaubte schon einen Augenfehler bei ihm annehmen zu dürfen, eine Krankheit ungefähr so geartet, wie jene war, an welcher Turner, der englische Landschafter, litt. Munkácsy hat sich von diesem so vielfach gerügten Fehler freigemacht. Das Bild ist farbig, und die Technik bei all' ihrer Kühnheit bescheiden. Wir haben ein echtes, ein vollwichtiges Kunstwerk vor uns. — Gerne wird man sich, nachdem man so hohe Freude genossen vor dem Bilde des Meisters, diesen selbst sich menschlich näher rücken lassen durch eine wohlgetroffene, ungemein lebensvolle Porträtbüste, durch welche sein Landsmann F. Beer ihn und sich selbst verewigt hat. Neben dem Bilde, dessen ernster Held der blinde Sänger ist, gewinnt diese Büste, auf welcher eine ganze willensstarke Individualität gerade in den zwei tiefliegenden, alle Erscheinungen förmlich durchdringenden Augen konzentrirt erscheint, einen eigenthümlichen, durch den nicht beabsichtigten Kontrast besonders hervorstechenden Reiz.

Eine sehenswerthe Bereicherung der permanenten Ausstellung bilden neben dem Munkácsy'schen Bilde drei Landschaften von E. Jettel. Jettel, der Stolz der Wiener Landschafter, arbeitet seit einigen Jahren in Paris, zu seinem Nutzen, wie uns vielfach verkündet wurde, zu seinem Schaden, wie es uns jetzt, nachdem wir diese Bilder gesehen, scheinen will. Als ein wahrhaft bedeutendes Werk, leuchtend in tiefer gesättigter Farbe, nimmt sich eines der drei Bilder neben den beiden anderen aus, und dieses Bild wurde noch in Wien vor seiner Pariser Reise gemalt. Diesem zunächst kommt eine Landschaft aus dem Jahre 1876, am Wenigsten behagt uns das letzte, das im letzten Jahre gemalt wurde. Jettel wird immer unruhiger, flimmernder, haltloser in seiner Behandlung. Die Fremde thut ihm offenbar nicht gut — er sollte heimkehren. Einmal zog ein Mann aus, um das Glück zu suchen. Er durchwanderte die Welt und kehrte müde zurück. An seiner Hausthür saß ein holdseliges Kind. „Wer bist Du?" fragt der müde Mann. „Ich bin das Glück!" Da bin ich wieder beim Glück — es ist Zeit, zu schließen.

Balduin Groller.

Das neue Reglement für die Berliner Museen.

Durch Erlaß des Kronprinzen vom 13. Nov. v. J. haben die neuen Bestimmungen über die Abtheilungs-Direktoren und die den k. Museen in Berlin zur Verfügung stehenden Fonds, welche seit längerer Zeit in Berathung standen, die k. Sanktion erhalten. Wir theilen diese Bestimmungen den Lesern ausführlich mit, weil darin die Reorganisation der Berliner Museen im Sinne und Geiste unserer Zeit ihre erfreuliche, für andere gleichartige Anstalten mustergiltige Durchführung erhalten hat. Das Reglement lautet:

I. Direktoren.

1) Der Direktor ist verpflichtet, das Interesse der ihm unterstellten Abtheilung in jeder Beziehung wahrzunehmen, und die wissenschaftliche Verwerthung der zu derselben gehörigen Sammlungen, sowie die Förderung ihrer allgemeinen Benutzung und ihres Verständnisses sich angelegen sein zu lassen.

Insbesondere hat er zu sorgen:

a. für Aufstellung, Ordnung, Erhaltung und Sicherheit des Sammlungsbestandes, sowie für Erhaltung und Ergänzung aller Requisiten und der Handbibliothek;

b. für Reinheit, Sauberkeit, Helligkeit der Sammlungsräume;

c. für die bequeme Benutzung der Sammlung und deren Ueberwachung, sowie event. für Führung von Büchern über die Benutzung;

d. für Herstellung der schadhaften Sammlungsgegenstände und für Vermehrung der Sammlung unter Beobachtung der besonderen hierfür gegebenen Bestimmungen;

e. für Führung genauer Inventare (Accessions-Journale), sowie für Anfertigung vollständiger Verzeichnisse, sowohl ausführlicher, für den Gebrauch der Verwaltung und den gelehrten Gebrauch, als kürzerer, zum Gebrauch des Publikums bestimmter;

f. für Anbringung von Inventarnummern und von erklärenden Etiketten an allen Sammlungsgegenständen, sowie, wo das thunlich ist, für deren Stempelung;

g. für Aufstellung und Fortführung eines Verzeichnisses etwaiger Dubletten;

h. für Anweisung und Ueberwachung der Assistenten in den von ihnen auszuführenden Arbeiten;

i. für Anweisung und Ueberwachung des Dienstpersonals und seiner Arbeiten.

Die Direktoren haben zur Wahrnehmung dieser Obliegenheiten ihre Zeit der Verwaltung ihrer Abtheilung gewissenhaft zu widmen und die im Hauptamt angestellten zu diesem Behufe in der Regel von 10 bis 3 Uhr in ihrer Abtheilung anwesend zu sein. Für diejenigen Direktoren,

welche als solche nur im Nebenamt fungiren, bleibt die Bestimmung der Dienststunden dem Minister vorbehalten.

II. Direktorial-Assistenten.

2) Die Direktorial-Assistenten haben den Direktor als ihren nächsten Vorgesetzten in allen seinen Funktionen nach dessen Anweisung zu unterstützen.

3) In Abwesenheit des Direktors hat der Assistent der Abtheilung denselben in allen seinen Funktionen nach den für die Amtsführung der Direktoren bestehenden Bestimmungen zu vertreten. Wo mehrere Assistenten vorhanden sind, führt, wenn der Direktor nicht anders bestimmt, der im Dienst älteste die Vertretung. Der betreffende Assistent hat alsdann auch in der Direktorenkonferenz und in der Kommission für Ankäufe ꝛc. die Stimme des Direktors, in letzterer auch den Vorsitz zu führen.

Die Direktorial-Assistenten haben ihre Zeit der Verwaltung der Sammlung gewissenhaft zu widmen und in der Regel täglich in der Zeit von 10 bis 3 Uhr in der Abtheilung anwesend zu sein.

III. Direktorenkonferenz.

4) Einmal monatlich zu einer vorher fest bestimmten Stunde, sowie in dringenden Fällen oder auf Antrag eines Mitgliedes auch außer dieser Zeit tritt der Chef der Generalverwaltung zu einer Berathung, in welcher er den Vorsitz führt, mit den Abtheilungs-Direktoren zusammen.

Den Stellvertreter des Vorsitzenden in Behinderungsfällen bestimmt auf seinen Vorschlag der Minister.

Das Protokoll führt der General-Sekretär.

Ueber alle wichtigen Angelegenheiten ist namentliche Abstimmung vorzunehmen und zu protokolliren.

Der Inhalt der Verhandlungen ist Amtsgeheimniß.

5) Die Konferenz ist zu hören:

a. über alle Neubauten und erhebliche Umbauten;

b. über alle Abänderungen in den Museumsräumen, welche mehr als eine Abtheilung betreffen;

c. über die Verwaltung der Bibliothek und die Veräußerung von deren Dubletten;

d. über alle Anträge auf Aufwendungen aus dem Reservefonds (§. 19);

e. über alle Abänderungen der Besuchs- und Benutzungsordnung;

f. über die Instruktionen für den Baumeister, den Bibliothekar, sowie für die Subaltern- und Unterbeamten;

g. über alle auf die Museumssammlungen bezüglichen wissenschaftlichen Unternehmungen, Publikationen ꝛc.;

h. über die jährlichen Voranschläge für Vertheilung der nicht in dem Kassenetat spezialisirten sächlichen Fonds auf die einzelnen Abtheilungen.

6) Jedes Mitglied der Konferenz hat das Recht, wenn es in der Minderheit bleibt, ein Separatvotum zu den Akten zu geben, und, wo es sich um Berichterstattung an das vorgesetzte Ministerium handelt, dessen Beifügung zu verlangen.

7) Jeder Direktor hat in der ersten Konferenz jedes Vierteljahres eine Uebersicht über die gemachten Erwerbungen, über den Stand der Katalogisirungsarbeiten, der Aufstellung und Etiquettirung der Sammlungsgegenstände, die vorgenommenen Herstellungen und den Besuch der Sammlung vorzutragen und abschriftlich zu den Akten zu geben.

Diese Berichte sind halbjährlich von der Generalverwaltung, mit ihren Bemerkungen begleitet, an den Minister einzureichen.

IV. Kommissionen von Sachverständigen.

8) Ueber die Vorschläge der Direktion zu Ankäufen von Sammlungsgegenständen, zur Ausscheidung und Veräußerung von Dubletten ꝛc., sowie zur Herstellung von Sammlungsgegenständen entscheidet für jede Abtheilung eine besondere Kommission, welche aus deren Direktor als ihrem Vorsitzenden und zwei oder vier weiteren Sachverständigen besteht, die in der Regel nicht aus dem Kreis der Museumsbeamten zu wählen sind.

Die Ernennung der betreffenden Sachverständigen nebst ihren Stellvertretern wird nach Anhörung des Direktors der Abtheilung und der Generalverwaltung vom Minister eingeleitet; sie erfolgt je auf drei Jahre.

Soweit Aufwendungen aus dem Reservefonds zur Vermehrung der Sammlungen (§. 19) in Frage kommen, gelten die dafür getroffenen besonderen Bestimmungen (§. 20).

9) Den Sitzungen der Kommission für die Gemäldegalerie hat, wenn über die Herstellung von Bildern zu entscheiden ist, der Restaurator beizuwohnen und stimmt alsdann mit ab.

10) Die Kommission ist beschlußfähig, wenn außer dem Direktor oder seinem Stellvertreter mindestens zwei nicht zu den Museumsbeamten gehörige Mitglieder anwesend sind. Für jedes ordentliche Mitglied, welches als verhindert bekannt ist, ist ein Stellvertreter einzuladen.

11) Die Kommission wird je nach Bedürfniß vom Direktor berufen, welcher die Tagesordnung festsetzt und für die Vorbereitung und Erläuterung der zu verhandelnden Gegenstände Sorge trägt.

12) Es bleibt dem Direktor vorbehalten, regelmäßige Kommissionssitzungen einzurichten.

13) Das Protokoll haben die Direktorial-Assistenten und zwar, wo mehrere bei einer Abtheilung sind, abwechselnd zu führen. Es ist von sämmtlichen Anwesenden zu vollziehen.

14) Ankäufe innerhalb des zur Verfügung der Abtheilung stehenden Vermehrungsfonds werden von der Kommission endgültig beschlossen.

Bei der von dem Direktor auszufertigenden Zahlungsanweisung ist beglaubigter Protokollauszug als Belag beizufügen.

15) Die Kommission ist berechtigt, dem Direktor, oder auf dessen Antrag, einem Assistenten, soweit der in §. 14 bezeichnete Fonds es gestattet, Vollmacht zu Ankäufen auf Auktionen oder Reisen zu geben.

Die gemachten Ankäufe sind alsdann in der nächsten Sitzung der Kommission nachträglich zu deren Kenntniß zu bringen.

16) Der Direktor ist ermächtigt, wenn Gefahr im Verzug ist, bis zu 1000 Mk., ohne Befragung der übrigen Kommissionsmitglieder auf den im § 14 bezeichneten Fonds vorschußweise anzuweisen.

Er hat jedoch alsdann sofort die Kommission zu berufen, oder, wenn regelmäßige Sitzungen bestehen, in der nächsten regelmäßigen Sitzung der Kommission unter dem Nachweis der Dringlichkeit deren nachträgliche Zustimmung einzuholen und zum Behufe der definitiven Verausgabung bei der Kasse in der gewöhnlichen Art nachzuweisen.

Verweigert die Kommission diese Zustimmung, so ist der Fall der Generalverwaltung vorzulegen, welche die Entscheidung des Ministers einholt.

17) Anträge auf Veräußerung von Dubletten oder sonst



entbehrlichen Sammlungsgegenständen durch Verkauf, Versteigerung oder Tausch sind vom Direktor der Kommission zur Prüfung vorzulegen. Stimmt die Kommission dem Antrag zu, so hat der Direktor unter ausdrücklichem Nachweis durch das Protokoll, daß einstimmig sowohl die Stücke als für die Sammlung entbehrlich anerkannt worden, als auch der Verkaufspreis angemessen befunden sei, durch Vermittelung der Generalverwaltung die Genehmigung des Ministers einzuholen.

Ist Gefahr im Verzug, so kann, wenn es sich um Tausch handelt, bei Zustimmung der Kommission der Direktor die Veräußerung bewirken, hat aber alsdann unter dem Nachweis der Dringlichkeit sofort nachträgliche Anzeige durch Vermittelung der Generalverwaltung an den Minister zu erstatten. Für Verkauf oder Versteigerung ist vorherige Genehmigung unerläßlich.

Ist die Kommission nicht einstimmig für den Antrag des Direktors, so ist er nicht weiter zu verfolgen.

Die Anerkennung der Dubletten als solcher durch die Kommission kann auch bei Aufstellung des vom Direktor zu führenden Dublettenverzeichnisses (§. 1g) konstatirt werden.

Dem Direktor bleibt vorbehalten, den Rath und die Mitwirkung der Kommission auch für alle anderen, die Verwaltung seiner Abtheilung betreffenden Angelegenheiten in Anspruch zu nehmen.

V. Verwendung der sächlichen Fonds.

A. Zur Vermehrung der Sammlungen.

18) Von dem im Etat der Museen ausgeworfenen Fonds zur „Vermehrung der Sammlungen" wird ein Theil jährlich den einzelnen Abtheilungen zur Verwendung überwiesen. Die Bestimmung der Höhe dieser Summe und ihre Vertheilung auf die Abtheilungen erfolgt nach einem vor Beginn des Etatsjahres von der Generalverwaltung nach Anhörung der Direktorenkonferenz aufzustellenden, dem Minister zur Genehmigung vorzulegenden Voranschlage.

Ersparnisse werden zu Gunsten der Abtheilung, bei der sie gemacht sind, in das nächste Jahr übertragen.

19) Der Rest des Fonds wird als Reservefonds für größere, aus den laufenden Mitteln nicht wohl zu bestreitende Ankäufe vorbehalten. Am Ende des Etatsjahres vorhandene Bestände werden auf das folgende Jahr übertragen.

20) Aufwendungen aus dem Reservefonds sind von dem Abtheilungs-Direktor unter Nachweis der Zustimmung der Sachverständigenkommission bei der Generalverwaltung zu beantragen; diese hat nach Anhörung der Direktorenkonferenz an den Minister zu berichten, welcher die Entscheidung über den Antrag herbeiführt.

B. Andere sächliche Fonds.

21) Für die Verwendung des im Etat der Museen ausgeworfenen Fonds „zu laufenden Ausgaben bei allen Abtheilungen" ist vor Beginn des Etatsjahres von der Generalverwaltung nach Anhörung der Direktorenkonferenz ein Voranschlag aufzustellen und unter Beifügung des Votums der Direktorenkonferenz, sowie etwaiger Separatvota dem Minister zur Genehmigung vorzulegen.

Dabei sind folgende Bestimmungen maßgebend:

a. zunächst ist für jede Abtheilung eine Pauschsumme für die kleinen laufenden und regelmäßigen Ausgaben abzuzweigen;

b. es ist zu prüfen, welche größere Arbeiten bei den einzelnen Abtheilungen in dem betreffenden Jahre erforderlich werden, und es sind die dazu nothwendigen Mittel, soweit die Lage des Fonds gestattet, in den Voranschlag einzustellen.

22) Die in Gemäßheit des §. 21a. und b. festgestellten Summen sind bei dem genannten Fonds während des Etatsjahres zur Verfügung zu halten.

Anweisungen an die Kasse zu Zahlungen innerhalb der §. 21a. genannten Pauschsumme erfolgen durch den Direktor selbständig unter Beobachtung der auf Betheiligung des Baubeamten bezüglichen und der sonstigen allgemeinen Vorschriften. Zahlungen für die nach §. 21b. vorgesehenen Arbeiten sind von dem Abtheilungs-Direktor bei der Generalverwaltung zu beantragen, welche die Kassenanweisung erläßt.

23) Soweit ein Direktor aus dem §. 21 genannten Fonds Aufwendungen zu anderen, als den ebenda a. und b. bezeichneten Bedürfnissen wünscht, findet folgendes Verfahren statt:

Der Antrag wird, wie im Fall des §. 21b. an die Generalverwaltung gerichtet. Etwaige Zurückweisung erfolgt unter Angabe von Gründen. Der Direktor ist befugt, in diesem Falle die Sache der Direktorenkonferenz zur Begutachtung zu unterbreiten. Tritt die Generalverwaltung dem Gutachten bei, so ist die Entscheidung derselben endgültig; andernfalls ist die des Ministers einzuholen.

24) Alle größere Arbeiten, welche dem Baufonds zur Last fallen, sind von den Abtheilungs-Direktoren vor Beginn des Etatsjahres bei der Generalverwaltung anzumelden, welche die Veranschlagung dieser sowie der von ihr selbst als nothwendig erachteten Arbeiten durch den Baubeamten und die Berathung über diese Bedürfnisse in der Direktorenkonferenz (§. 5a. und b.) herbeiführt.

Der hiernach von der Generalverwaltung zu entwerfende Voranschlag für Verwendung des Baufonds ist in der Direktorenkonferenz festzustellen; trägt die Generalverwaltung Bedenken, deren Votum zu folgen, so ist die Bestimmung des Ministers nachzusuchen.

25) Alle Aufwendungen aus dem Baufonds für kleinere und unvorhergesehene Arbeiten sowie aus dem Fonds für besondere wissenschaftliche Arbeiten und kommissarische Reisen und aus dem Titel Insgemein, welche die Direktoren für nöthig erachten, haben sie bei der Generalverwaltung zu beantragen, welche nach §. 23 verfährt. In den §. 5g. bezeichneten Fällen ist die Direktorenkonferenz stets zu hören; wenn die Generalverwaltung deren Votum zu folgen Bedenken trägt, wird auch hier nach §. 23 verfahren.

VI. Schlußbestimmung.

26) Alle Anträge der Direktorenkonferenz oder der einzelnen Direktoren sind von der Generalverwaltung innerhalb acht Tage, bei eiligen Sachen innerhalb dreier Tage zu erledigen.

Als eilige Sache sind unter allen Umständen die in §§. 20, 22, 23, 25 bezeichneten Fälle zu behandeln.

Kunstliteratur.

Heinrich Frauberger, Die Geschichte des Fächer's. Zwei Hefte mit vielen, theilweise nach Originalaufnahmen von A. Franz angefertigten Holzstichen. Erstes Heft. 63 S. Leipzig, Karl Scholtze. (3. Heft der „Deutschen Kunstgewerblichen Taschenbibliothek"). 1878. 8.

Der Verfasser läßt uns zwar in der Einleitung seiner „Studie" den „Faden einer Geschichte" erwarten und giebt auch in der That hie und da eingestreut allgemeinere Ge-

sichtspunkte, die wohl ein solcher Faden hätte werden können und die sich der Leser konstruiren kann, wie der Uebergang des Fächers vom Gebrauchsgeräth zum Cultusgeräth und weiter zum Luxusgeräth und dem entsprechend der Uebergang aus der Hand des Mannes in die der Frau, soweit nicht der klimatische Unterschied der Länder modificirend in Betracht kommt. In der Ausführung giebt er aber doch wesentlich nur eine nach Völkern geordnete, jedoch reichlich von Abbildungen unterstützte Aufzählung. Hervorzuheben ist die Hindeutung auf größere Beachtung der Sammlung von Fächern in ethnographischen und, fügen wir hinzu, in kunstgewerblichen Museen, und ebenso der damit zusammenhängende Wunsch des Verfassers, durch seine Arbeit zur Hebung des Industriezweiges der Fächerherstellung beitragen zu können. Das vorliegende erste Heft schließt mit dem Resultat „daß, China und Japan ausgenommen, vor der Renaissanceperiode nur Fächer aus der Klasse der gestielten im Gebrauche waren, daß aber trotz der wenigen Daten und Zeichnungen es nicht an einer großen Zahl von Motiven fehlt, die zur Wiederaufnahme und Umbildung von [Seiten der] Fächerfabrikanten geeignet erscheinen“. Für die Folge müssen wir entschieden eine schärfere Kritik der Quellen wünschen. Wenn uns ein langgestielter Wedel abgebildet wird, „welchen eine weibliche Gestalt in den Wandgemälden des Polignot [sic] der Lesche bei Athen (!) trägt“, so ist eine solche unerwartete Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Kenntniß unleugbar für die Kenntniß, welche der Verfasser vom Alterthum hat, wenig vertrauenerweckend.

V. V.

Müller und Mothes, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance, sowie der mit den bildenden Künsten in Verbindung stehenden Ikonographie, Kostümkunde, Waffenkunde, Baukunde, Geräthkunde, Heraldik und Epigraphik. Ein Band in zwei Abtheilungen mit 750 resp. 770 Textabbildungen und einem Titelbild in Buntdruck. 1002 S. Leipzig und Berlin, Otto Spamer. 1878. 8.

Dies bereits beim Beginn der Lieferungsausgabe von uns angezeigte Werk liegt jetzt mit der 25. Lieferung abgeschlossen vor und giebt in seinem ausführlichen Titel eine hinreichende Uebersicht dessen, was es bieten will. Seine praktische Verwerthung für den Handgebrauch wird von manchen Ungleichheiten der Bearbeitung sowie von einzelnen Irrthümern nicht beeinträchtigt. Als von allgemeinerem Interesse sei eine Berichtigung erwähnt. Die Nachbildung des Heller'schen Altarbildes Dürer's befindet sich im Städtischen Museum in Frankfurt a. M., nicht im Städel'schen, und hat sich neuerdings nicht als von Juvenel, sondern als von Jobst Harrich herrührend herausgestellt.

V. V.

Nekrolog.

B. **Des Coudres †.** In Karlsruhe starb am 23. December 1878 der Historien- und Genremaler, Professor Louis Des Coudres nach längeren Leiden, die ihn bereits vor Jahresfrist gezwungen, seine Stelle als Lehrer der Großherzoglichen Kunstschule aufzugeben. Er war 1820 in Kassel geboren und bezog die dort neu errichtete Polytechnische Schule, um sich auf Wunsch seiner verwittweten Mutter dem Baufach zu widmen, da dieselbe seiner Neigung, Maler zu werden, nicht nachgeben wollte und sich erst dazu entschloß, als er ein Jahr lang ohne Lust und Erfolg den Fachstudien obgelegen hatte. Nach seinem darauf erfolgten Uebertritt in die Kunstschule wurden die Anfangsklassen rasch durchlaufen; bevor er indessen zum Verlassen der Malklasse die rechte Reife erlangt hatte, schied er mit einigen unzufriedenen Genossen aus, um auf eigene Hand weiter zu malen. Zwei Jahre mühte er sich nun vergeblich ab, bis er, neunzehn Jahre alt, die Nothwendigkeit eines regelrechten Unterrichts einsehend, nach München ging, wo er unter Schnorr von Carolsfeld mit eisernem Fleiß ziemlich von vorne wieder begann. Ein Jahr darauf kehrte er nach Kassel zurück, zwei Jahre nachher aber trieb es ihn nach Italien, und 1845 begab er sich nach Düsseldorf. Der Rath von Johann Wilhelm Schirmer, den er nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt kennen gelernt, wo derselbe sich besuchsweise aufhielt, hatte ihn dazu bestimmt, und jetzt erst sah Des Coudres die Früchte jahrelangen Strebens reifen. Die treffliche Leitung von Karl Sohn brachte ihn auf den richtigen Weg, und sein Bild „Francesca da Rimini“ nach Dante (1850), sowie mehrere vorzügliche Porträts machten ihn schon in weiteren Kreisen ehrenvoll bekannt. Seine „Büßende Magdalena“ (1852) aber gehörte bereits zu den besten Bildern, die seit langer Zeit in Düsseldorf gemalt waren; Wolfgang Müller von Königswinter sagt mit Recht darüber: „Dasselbe kann als ein Muster fleißiger, vollständiger, klarer malerischer Behandlung betrachtet werden und überbietet in seiner Weise selbst die Arbeiten Sohn's.“ — Verschiedene italienische Genrebilder, einige Bildnisse und eine größere „Grablegung Christi“ (1855, in der Galerie in Karlsruhe) befestigten seinen Ruf, und für letzteres Bild erhielt er auf der großen allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Köln die goldene Medaille. 1855 folgte Des Coudres einem Ruf als Professor an die neugegründete Kunstschule in Karlsruhe, der sein Freund J. W. Schirmer als Direktor vorstand. Hier war er lange Zeit der einzige Lehrer für Figurenmalerei. Schließlich aber beschränkte er sich nach der Berufung anderer Lehrer und bei zunehmender Kränklichkeit auf den Unterricht im Zeichnen nach der Antike, dem er indessen zuletzt auch entsagen mußte. Durch seine eigene langjährige Studienzeit wußte er aus Erfahrung, was zur Ausbildung erforderlich sei und so ward seine Lehrthätigkeit äußerst erfolgreich. Der Großherzog von Baden ehrte ihn durch Verleihung des Ordens vom Zähringer Löwen. Auch kaufte derselbe von seinen bedeutenderen Gemälden „Die Anbetung der Hirten“ (1847), „Die Ruhe auf der Flucht“ (1858) und eine „Iphigenie“ (1865). Außerdem malte Des Coudres noch drei große Altarbilder: „Die heiligen Frauen vor dem Kreuz“ (1863, für die Nikolaikirche in Hamburg), „Christus am Kreuz mit Magdalena“ (1869) und „Christus segnet die reuigen Sünder“ (für die Gefängnißkirche in Bruchsal), von denen das letztere leider nicht mehr vollendet wurde. Dazwischen entstanden mancherlei Genrebilder, wie: „Der lesende Greis“ (1870), „Häusliches Leben im 17. Jahrhundert“ (1871), „Unter dem rothen Kreuz“ (1872, eine Lazarethscene aus dem Deutsch-französischen Krieg darstellend), „Psyche und Pan“ (Eigenthum des Herrn Mitschel in New-Castel), „Glückliches Sein“ u. A., sowie mehrere Porträts.

Personalnachrichten.

Georg Graef, Architekt und Zeichenlehrer in Rothenburg a. d. T., bekannt durch seine vorzüglichen Aufnahmen und Publikationen in Ortwein's „Deutscher Renaissance“ (Rothenburg a. d. T., Wertheim, Landshut) ist als Vorstand der Fachabtheilungen der gewerblichen Fortbildungsschulen nach München berufen.

Vermischte Nachrichten.

Die Restauration des Domes zu St. Stephan in Wien ist im Wesentlichen als vollendet zu betrachten. Der Dombaumeister Ober-Baurath Friedrich Schmidt hat sein Programm zur Erhaltung und Verjüngung des ehrwürdigen Kleinods der Kaiserstadt ruhmvoll ausgeführt. Eine summarische Uebersicht der Restaurations-Arbeiten in den Jahren 1877 und 1878 wird den Umfang der erfüllten Aufgabe erkennen lassen. Im Jahre 1877 wurden die total verwitterten und verschobenen Quaderschichten des nordöstlichen und nordwestlichen Thurmpfeilers am Halbthurme abgetragen, der nordöstliche Thurmpfeiler bis auf die Kapitälhöhe der letzten Wimpergenreihe, der nordwestliche Thurmpfeiler bis auf fünf Schichten über dem Kapitäle der letzten Wimpergenreihe wieder aufgebaut und in zweckentsprechender Weise mit harten Steinplatten gedeckt. Nach Vollendung der Restaurations-Arbeiten an diesen beiden Thurmpfeilern wurde das neunte und zehnte Gerüst an der Nordseite des Halbthurmes abgetragen und dadurch auch der Anfang zur vollständigen Befreiung des Halbthurmes vom Gerüste gemacht. Die Abtragung des östlichen und westlichen Treppenthurmes bis auf die vorletzte Wimpergenreihe erschien nach genauer Untersuchung unbedingt nothwendig, da sich dieselben wahrscheinlich



in Folge ungleichmäßiger Setzungen und irrationellen Steinverbandes von den Thurmpfeilern losgelöst hatten und die Gefahr einer Abrutschung vorhanden war. Die Restaurations-Arbeiten an der Barbara-Kapelle wurden durch Aufstellung eines neuen Dachstuhles über derselben und Eindeckung mit glasirten Dachziegeln zum Abschluß gebracht; es wurde daher auch das Gerüst noch im Laufe des Baujahres von derselben entfernt. Die Restauration der Steinmetz- und Bildhauer-Arbeiten in der Vorhalle des Halbthurmes wurde fortgesetzt und im Laufe des Baujahres 1878 theilweise zu Ende geführt, ferner die zur Restauration des Aeußeren der beiden Heidenthürme nothwendigen Gerüste bis zu den Helmgalerien vollendet. Im Baujahre 1878 wurde der Aufbau des östlichen und westlichen Treppenthurmes von der vorletzten Wimpergenreihe an bis auf sieben Schichten über der Plattform und die Abdeckung derselben mit harten Steinplatten, die Aufstellung eines einfachen schmiedeeisernen Geländers auf der Plattform des Halbthurmes ausgeführt; sodann wurden Ausbesserungen des Steinwerkes des Glockenhauses über der Plattform des Halbthurmes, eine Reparatur des Kupferdaches und die Herstellung von neuen Thurmverschlüssen vorgenommen. Um den Innenraum des Halbthurmes möglichst vor Witterungseinflüssen zu schützen, war es nothwendig, die großen Thurmfenster mit Jalousien aus hartem Holze und mit einem Blechüberzuge zu versehen, außerdem erschien es noch geboten, die Fenster durch Drahtgitter abzuschließen, um das Einnisten von Tauben ꝛc. zu verhindern. Die Wimpergenschichten auf dem vierten Gerüste wurden vollendet. Erst nach Aufstellung der Gerüste an den Heidenthürmen war es möglich, den Umfang der zu bewerkstelligenden Restaurations-Arbeiten genauer festzustellen. Der obere Theil der Helme von der Unterkante der Helmgalerie an ruhte nur auf einem Sparrenwerk, und die eigentliche Wandstärke der Helme war hier nur 6″. Die Galerie-Konsol-Steine waren sehr stark verwittert und zersprungen; ebenso befanden sich alle anderen Theile über der Galerie in einem Zustande, der eine Abtragung der Helmspitzen unerläßlich machte. Die unteren Partien der Thurmhelme sind in einem weit besseren Zustande, und hier waren nur wenige Ausbesserungen und Ergänzungen nothwendig. Die von dem Dombau-Komité bewilligten fünf Standbilder für den Halbthurm sind aufgestellt.

Zeitschriften.

The Academy. No. 347.
Turner's Liber studiorum, von Fr. Wedmore. — Mrs. Oliphant's book on Dress. — The british working man by J. F. Sullivan. — Farm Ballads. — Picturesque Europe. — Les filles Sainte-Marie. — The catalogue of the national gallery II., von J. A. Crowe.

Kunstkroniek. No. 19 u. 20.
Een buitenlandsch Oordeel over een binnenlandsche Uitgave.

Im neuen Reich. No. 52.
Holbein's Todtentanz, von Anton Springer.

Deutsche Bauzeitung. No. 103. 104.
Der Festschmuck Berlins für die Einzugs-Feierlichkeiten des 5. Dezember 1878 und das Projekt der Errichtung eines Denksteins auf dem Potsdamer Platz.

Mittheilungen des österr. Museums. No. 160.
Die Faiencen von Oiron (Henri-deux). — Kunst und Kunstgewerbe in Tirol. — Die Fortschritte des gewerblichen Bildungswesens in Preussen.

Journal des Beaux-Arts. No. 24.
Utilité du dessin. — L'école anglaise, jugée par C. Lemonnier. — Peintres anciens. — Les peintures de J. Swerts. — Revue d'architecture, von Dardenne.

Hirth's Formenschatz. No. 4.
Abbildung eines gothischen Schmuckkastens. — Hans Burgkmair: Ein Blatt aus dem „Weisskunig". — Hans Holbein d. J.: Skizze eines Pokals. — Unbekannter Meister: Entwurf zu einem Glasgemälde. — Peter Flötner: Vignetten, Intarsia-Ornamente etc. — Jost Amman: Verhandlung zwischen Papst und Kaiser. — Italienischer Meister (?): Skizze zu einem Plafond. — Entwurf zu einer reichen Wanddecoration. — Entwurf zu einer reich verzierten Harfe. — Spitzenmuster aus einem zu Anfang des 17. Jahrhunderts von König in Basel herausgegebenen Musterbuch. — Entwurf zu einem prächtigen Schlitten.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 1.
Zur Reform des Ausstellungswesens. — Der Luxus in vorgeschichtlichen Zeiten. — Abbildungen: Entwurf zu einem Diplom, von J. Storck. — Tischdecke, von dems. — Girandole, von König und Feldscharek. — Laterne, von V. Gillar. — Tisch und Sessel, von J. Storck.

Unsere Zeit. No. 2.
Die deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung. — Der Berliner Salon und die Berliner Gemälde-Galerie. — Die neue Gemälde-Galerie zu Kassel. — Vermehrung der königl. Sammlungen in Dresden.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.


14. Jahrgang.

Beiträge

find an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

6. Februar



Nr. 17.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ein neues Bild von A. Menzel. — Kunstausstellung in Florenz. — Die Königlichen Museen in Berlin und der Preußische Landtag. — O. v. Leixner, Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. — Glasmalerei für den Dom zu Erfurt; Städtische Neubauten in Magdeburg; Neubauten in Düsseldorf. — Zeitschriften. — Inserate.

Ein neues Bild von Adolf Menzel.

In einem Alter, in dem sich anderen Künstlern das Auge umflort oder Pinsel und Stift aus der zitternden Hand sinken, überrascht uns Adolf Menzel Jahr aus Jahr ein mit Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen, welche unsere Bewunderung vor diesem seltenen Manne von Jahr zu Jahr steigern. Als der Künstler vor vier Jahren mit seinem „Eisenwalzwerke" an die Oeffentlichkeit trat, glaubten wir in diesem grandiosen Zeitbilde die Krone seiner künstlerischen Thätigkeit erkennen zu müssen. Nach menschlicher Berechnung konnte ein Sechziger diese Markigkeit, diese Energie in der Charakteristik, diese Sicherheit in der koloristischen Behandlung, diese bewunderungswürdige Treue in der Wiedergabe des Gesehenen nicht zum zweiten Male wieder erreichen, geschweige denn übertreffen.

Wir haben uns getäuscht. Als Menzel sein dreiundsechzigstes Lebensjahr vollendete, vollendete er auch ein Werk, das für das neunzehnte Jahrhundert von gleicher kulturhistorischer Bedeutung ist, wie etwa die „Tafelrunde Friedrich's des Großen" für das achtzehnte, ein Werk, welches auch durch seine eminenten koloristischen Vorzüge diejenigen zum Schweigen bringen wird, welche dem Maler eine koloristische Begabung überhaupt abzusprechen beliebten.

Das Bild figurirte im Kataloge der letzten akademischen Kunstausstellung, aber auch nur im Kataloge. Zur Ausstellung gelangte es nicht mehr; der Künstler mochte ein Werk nicht gar so schnell von der Hand lassen, dem jeder neue Pinselstrich einen neuen fesselnden Zug verleihen kann. Es war kein Schade, daß es der akademischen Ausstellung fern blieb. Das kalte, gleichmäßige, massig einfallende Licht des provisorischen Ausstellungsgebäudes bringt Kabinetsstücke, die mit so feinem Pinsel gemalt sind, wie ihn Menzel führt, um ihre intime Wirkung. Wenn man solche Bilder nicht isolirt betrachten kann, muß man sie wenigstens mit gleichgearteten in Zusammenhang bringen. Und im letzten Jahre wäre die Hängekommission der akademischen Kunstausstellung mehr als jemals in Verlegenheit gewesen, unter dem Wust des Vorhandenen Sachen aufzutreiben, die sie anständiger Weise neben Menzel hätte placiren können.

Jetzt sind wir in der glücklichen Lage, den ersten Eindruck von dem unvergleichlichen Bilde in der Galerie seines Besitzers, des Herrn A. Th. in Berlin, gewinnen zu können, ohne daß uns eine gleichgiltige Beleuchtung die Creme des Genusses raubt oder daß uns eine fatale Nachbarschaft zerstreut und ennuyirt. Im Kataloge hieß das Bild „Ballsouper. (Nach Erinnerungen)". Dieser Titel ist nicht ganz korrekt. Der Maler hat vielmehr jenen in der Geschichte jedes Ballabends ebenso wichtigen wie denkwürdigen Moment gewählt, wo die große Pause zwischen der Reihe der Tänze den Ballgästen die Pflicht auferlegt, im eigenen oder im fremden Interesse den Sturm auf das Büffet zu wagen, den Moment, wo in dem Gewühl der Masse das Recht des Individuums zur Geltung kommt, wo sich einzelne Gruppen aus den Wogen des Menschenmeeres absondern und feste Gestalt gewinnen. Zum Schauplatz seines großartig angelegten, figurenreichen, aber in verhältnißmäßig kleinem Maaßstabe ausgeführten Bildes — 70 zu 90 Cent. — hat Menzel

zwei Räume, einen Saal und eine in denselben mündende Galerie, ausersehen, die im Charakter der ebenso glänzenden wie stilvollen Barockarchitektur konstruirt und dekorirt sind, in welchem Schlüter einen Theil der Festräume des Berliner Königsschlosses durchführen konnte. Er hat keinen bestimmten Raum vor Augen gehabt; aber er hat ein jedes der herrlichen Dekorationsmotive verwerthet, welche die Paradekammern des Berliner Schlosses zu den künstlerisch gediegensten und interessantesten Festräumen Deutschlands gemacht haben. Die Wände sind mit Marmor und mit polirtem Stuck bekleidet, die Plafonds zeigen Gemälde, die von vergoldeten Stuckaturen umsäumt werden. Eine Ecke des Saales füllt ein prächtiger Kamin, und darüber erhebt sich ein Krystallspiegel, der bis zu dem reich gegliederten Deckengesims reicht. Von dem Plafond hängt ein mächtiger Kronleuchter herab, der eine blendende Lichtfülle auf das Gewühl der Ballgäste heruntersendet, und rechts und links vom Eingange zur Galerie, die den Hintergrund des Bildes einnimmt, stehen bronzene Kandelaberträgerinnen, die ihren Reflex auf die spiegelglatte Fläche des Marmors werfen. Die Leser der „Zeitschrift" kennen die Meisterschaft, mit welcher Menzel gerade die gewaltigen Formen der Barockarchitektur wiederzugeben weiß, aus einer geistreichen Gouachemalerei, welche das erste Heft des elften Jahrganges in einer Radirung von Unger vorgeführt hat. Sie stellte eine Partie aus dem Innern einer Kirche in München dar und entzückte das Auge vornehmlich durch ihre wundervolle Beleuchtung, die zu verschiedenen Effekten verwerthet war und den architektonischen Formen ein starkes Relief verlieh. Das Studium des Lichts, der Lichteffekte und der Beleuchtungsmomente nimmt in dem künstlerischen Streben Menzel's eine sehr hervorragende Stellung ein. Auf seinem letzten großen Bilde, dem in diesem Blatte ausführlich besprochenen „Eisenwalzwerk", lag der vornehmste künstlerische Reiz in dem Kampf, welchen das von draußen einfallende, graue Tageslicht mit dem durch die glühenden Eisenmassen und das Feuer des Schmelzofens mäßig erfüllten Dunkel im Innern der Schmiede kämpft. Damals scheiterte Menzel's Kunst noch an der wohl geradezu unüberwindlichen Schwierigkeit, die sich dem Maler entgegenstellt, welcher die Weißglühhitze des Metalls durch die Farbe wiedergeben will. Hier erweist sich das Pigment zu zähe und zu körperhaft, um sich der Darstellung scheinbar flüssigen Feuers zu fügen.

Menzel liebt es nicht, wie es Rembrandt und andere große Meister der Beleuchtungseffekte zu thun pflegten, die Lichtquellen zu verstecken und nur ihre Wirkungen darzustellen. Er geht den schwierigsten Hindernissen direkt auf den Leib.

Mit einer niemals zuvor erreichten Virtuosität hat er das Licht der zahllosen Kerzen, die in dem Kronleuchter und in den Wandkandelabern stecken, die aus der Galerie ein Flammenmeer nach vorn senden, faktisch gemalt und zwar so dargestellt, daß die Absicht nicht hinter der That zurückgeblieben ist. Wir sehen keine todte Masse von pastos aufgetragenem Weiß und Gelb, sondern die Flammen scheinen vor unseren Augen unter dem Wechsel der sie umgebenden Luft zu vibriren. Wenn man das Zimmer verdunkelt, eine Lampe anzündet und das Licht, durch einen Reflector koncentrirt, auf die Leinwand fallen läßt, erhöht sich die Wirkung der brennenden Kerzen noch um ein Bedeutendes. Dann scheint uns die Schwierigkeit, mit deren Lösung sich die größten Maler aller Zeiten vergeblich abgemüht, auf das glänzendste gelöst zu sein. Eine solche künstliche Beleuchtung, die im Allgemeinen als kunstwidrige Spielerei zu verwerfen wäre, ist hier ausnahmsweise gestattet. Menzel hat sein Bild bei Licht gesehen und für das Licht gedacht, wohl auch für das Licht gemalt. Denn nur so erklärt sich die wesentliche Erhöhung seiner Wirkung bei Licht. Dann erst lösen sich die Gruppen in vollster Klarheit von einander ab, dann erst wird dieser oder jener Ton verständlich, der uns bei Tageslicht unwahrscheinlich oder doch räthselhaft vorgekommen ist, z. B. die gleichmäßige Beleuchtung der entblößten Nacken und Schultern der Damen, die im Vordergrunde sitzen, und ihr eigenthümlich gelblicher Ton.

Eine Beschreibung des Bildes entzieht sich der bescheidenen Kraft, über welche das Wort zu verfügen hat. Wer Menzel kennt, weiß, daß der Hauptreiz seiner geistsprühenden Bilder in dem Unsagbaren liegt, in dem, worauf der artistische Feinschmecker mit der Hand deutet, ohne die entsprechenden Worte dafür finden zu können.

In dem Eingang zur Galerie, in welcher das Büffet aufgestellt ist, drängt sich das Gewühl der Kommenden und Gehenden, der Befriedigten und der Unbefriedigten hin und her. Wer ein Glas Champagner oder eine andere Erfrischung errungen hat, verfügt sich nach vorn, um in stiller Beschaulichkeit und in der unbequemsten Stellung von der Welt das Eroberte zu verzehren. Hier feiert der scharfe Beobachter, der Humorist, auch wohl der Satiriker seinen Triumph. Das Ballpublikum setzt sich aus den bekannten, hoffähigen Schichten der Gesellschaft zusammen: aus dem diplomatischen Corps, der Generalität, den Offizieren der Garde, aus Universitätsprofessoren, Akademikern, Geistlichen, einigen wenigen Mitgliedern der haute finance, den Räthen erster und zweiter Klasse. Es ist immer dieselbe Gesellschaft, die nachgerade für einen Berliner Hofball so typisch geworden ist, daß



es für einen Berichterstatter gar keine gewagte Aufgabe ist, über ein solches Fest einen glänzenden Bericht zu schreiben, ohne dabei gewesen zu sein.

Aber welche Fülle von neuen und frappanten Motiven weiß der große Humorist und Menschenkenner, der selbst ein ständiger Besucher solcher Feste ist, aus diesem scheinbar so wechsellosen Meer von Alltäglichkeiten herauszufischen. Wie oft haben wir ihn gesehen, wie er seine blitzenden Augen durchbohrend auf die hin- und herwogende Menge einer Ballgesellschaft richtete! Da hat er seinem bewunderungswürdigen Gedächtniß die Studien eingeprägt, die er auf seinem figurenreichen Bilde so überraschend verwerthet hat.

Links im Vordergrunde sehen wir einen hohen Offizier, der eben einen kalten Trunk genommen hat. Um seinen Magen nicht in Gefahr zu bringen, hält er den Schluck noch in der hohlen Wange zurück, bis er eine angemessene Temperatur gewonnen. Eine solche Figur zu erfinden und mit so köstlicher Naturwahrheit durchzuführen, ist nur Menzel im Stande. Fortuny wäre ihm vielleicht am nächsten gekommen, wenn in seiner Kunstrichtung nicht zu sehr das satirische Element die Oberhand gehabt hätte. Nicht minder köstlich ist eine Figur in der Nähe des Generals, ein Gerichtsrath, der, um sein Glas in Ruhe zu schlürfen, den unbequemen zweispitzigen Hut zwischen die einwärts gebogenen Kniee geklemmt hat. Oder die Dame in kostbarem Atlasgewande mit endloser Schleppe, welche am Arme eines Herrn in den Saal hineinrauscht und natürlich sofort mit einem Ballgast, der sich nicht besonders in Acht nimmt, in Collision geräth. Die Mitte des Vordergrundes nimmt eine Gruppe von Damen in kostbaren Toiletten ein, welche sich auf Sessel niedergelassen und einen Cercle gebildet haben, welcher fleißig von Cavalieren umschwärmt wird. Eine andere Gruppe, die sich ganz auf der rechten Seite des Bildes in einem leichten Halbdunkel verbirgt, ist vielleicht die Krone des Ganzen, wenn man sich einmal dazu versteht, das Bild in Einzelheiten zu zerreißen, statt es auf seine Gesammtwirkung zu betrachten. An der Seite einer jungen Dame sitzt in nachlässiger Haltung ein junger Diplomat, der Vertreter Spaniens, Portugals oder einer südamerikanischen Großmacht, augenscheinlich galante Worte mit seiner Nachbarin wechselnd. Ein korpulenter Seeoffizier, der dritte im Bunde, vielleicht der Gemahl der Dame, wendet dem Paare halb den Rücken, offenbar höchst mißvergnügt über den beengenden Einfluß seiner Uniform und die Temperatur des Saales.

Das sind einige dürftig geschilderte Blüthen aus einem üppigen Strauß. Wie sich die unzähligen Feinheiten der holländischen Sittenmaler, mit welchen Menzel allein zu vergleichen wäre, nicht in Worten erschöpfen lassen, so muß auch hier das Wort um so mehr versagen, als sich das gesellschaftliche Leben, welches der Maler des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Scharfblick des Psychologen und dem Weitblick des Kulturhistorikers schildert, fast in's Unendliche verbreitert und vertieft hat.

Adolf Rosenberg.

Kunstausstellung in Florenz.

Einen sonderlich befriedigenden Gesammteindruck zu empfangen, darf der Besucher moderner italienischer Kunstausstellungen in der Regel leider nicht erwarten; selten dürfte man indeß einer so trostlosen Enttäuschung anheimfallen, wie angesichts der gegenwärtig in Florenz von der „Società d'incoraggiamento delle belle arti“ gebotenen. Das Mißbehagen, welches dieselbe hervorruft, wird gesteigert durch die Erwägung, daß man es nicht etwa lediglich oder auch nur überwiegend mit Erstlingsversuchen zu thun hat, sondern daß unter den Ausstellern nicht weniger als siebzehn professori, Bildhauer und Maler, figuriren.

Um mit den ersteren zu beginnen, so genüge es, die Titel einiger Skulpturwerke anzuführen, um wenigstens das Stoffgebiet zu bezeichnen, dem sie angehören: „Großvaters Pfeife“ — ein nackter Knabe von Lucchesi — „Die neuen Schuhe“ — ein kleines Mädchen von Lori — „Ohne Gedanken“ (nomen et omen!), ein lächelnder Knabenkopf, den der Künstler, Prof. Trojani, mitsammt dem Hute praktischer Weise noch für eine Gipsfigur, einen Mandolinenspieler, unverändert verwerthet hat, ein Terracottarelief mit dem an Hübner'sche oder Courbet'sche Sensationsgemälde gemahnenden Titel: „Die Gebrechlichkeit zu Fuß und die Gesundheit zu Wagen“ u. s. w. — Beachtung verdient höchstens unter den etwa dreißig Nummern, deren Beschreibung wir uns ersparen dürfen, eine durch ein feines Köpfchen und eine tüchtige Behandlung des Nackten ausgezeichnete sitzende Psyche von Mencarelli.

Von den Oelbildern — ungefähr 250 an Zahl — kann nur eine verschwindende Minderheit Anspruch auf das Prädikat halbwegs anständiger Mittelmäßigkeit erheben; die große Masse entzieht sich jeglicher Qualifikation, und namentlich die Landschaftsmalerei ist durch Leistungen vertreten, von denen man in der That nicht begreift, wie sie in einer Stadt wie Florenz der Oeffentlichkeit preisgegeben werden dürfen. Dahin gehören, um nur das Aeußerste zu bezeichnen, zwei Gemälde von einem gewissen Camillo Pissarro, das eine, wie der Katalog besagt, eine in Frankreich nach der Natur gemachte Studie; dieselbe führt uns eine Wiese vor, auf der Grün, Gelb und Violett in einer

Nebeneinanderstellung auftreten, aus der man auf die ersten Versuche eines sechsjährigen Knaben schließen möchte, die aber dem Künstler so sehr gefallen zu haben scheint, daß er sie ganz genau in einem anderen Bilde wiederholte. Ein paar Stillleben von Parrini und Giordano wirken wahrhaft erquickend in der Oede des Raumes, in welchem indeß mit dem ersten der vorerwähnten Machwerke noch ein anderer um die Palme streitet, eine Partie aus Giardino d'Azeglio in Mond- und Laternenbeleuchtung mit einer Anzahl von Spaziergängern; sie erinnert in Komposition und Ausführung geradezu an diejenige Kunststufe, auf der die an Jahrmärkten zur Schau gestellten Oelbilder zu stehen pflegen. Daß man neben solchen Proben einheimischen Kunstbetriebes auch gegen das Ausland die weitestgehende Gastfreundschaft geübt hat und dem Publikum unter anderem Aquarelle wie den Thurm von S. Miniato und den Ponte S. Trinità von Arthur Danyell vorführt, dem eine vertikale Linie noch Geheimniß ist, kann kaum befremden. Als achtbare Arbeiten sind auf dem Gebiete der Landschaft nur ganz wenige zu verzeichnen, etwa ein stimmungsvoll behandeltes Motiv aus Tivoli und ein paar andere kleine Bilder aus Chioggia von V. Avanzi, eine Lagunenansicht von Ciardi und eine Partie des Arno mit Strandarbeitern von Gairoard. Was sonst aus Florenz oder seiner Umgebung den Stoff geboten hat, steht größtentheils tief unter dem Niveau des Genießbaren; so erscheint eine Landschaft mit Brücke über dem Mugnone in der Nähe von Fiesole wie eine Parodie der prächtigen Wirklichkeit, die man große Mühe hat in dem Bilde wiederzufinden. Etwas besser ist es bestellt um die Architekturmalerei, die durch einige ansprechende Kircheninterieurs von Caligo (S. Spirito und Chor von S. Maria Novella), Mola (Inneres von S. Lorenzo in Turin) und Romeo Ferrario (Inneres der Certosa von Pavia) vertreten ist. Die letztgenannte Kirche hat auch Carlo Ferrario für vier höchst sauber durchgeführte Aquarelle als Vorwurf gedient, unter denen hauptsächlich das Refectorium und die alte Sakristei von einer gründlich geschulten Technik zeugen und unbedingt als das Beste der ganzen Ausstellung zu bezeichnen sind. Ihnen am nächsten steht ein Aquarell von Brugnoli, die Porta della Carta zu Venedig darstellend, während die vielgemalte Riva degli Schiavoni vor einer Verewigung, wie sie Canella ihr mit seinem Oelbilde bereitet, billigerweise hätte bewahrt bleiben sollen. Erträglicher ist, als Architekturstück betrachtet, die Südwestecke des Markusplatzes von Faccioli, durch die höchst mangelhaften Figuren freilich, die der vor sich gehenden Taubenfütterung beiwohnen, stark beeinträchtigt. Ein Oelgemälde von Barducci, der Hof des Bargello von der Freitreppe aus gesehen, zeigt bei fleißiger Zeichnung wenig Vertrautheit mit malerischer Wirkung.

Indem wir die wenigen Historienbilder, den Verkauf Joseph's an Potiphar von Faldi und Burlazzi's Fulvia, das Haupt des ermordeten Cicero erblickend, nur erwähnen, schließen wir mit einem kurzen Blicke auf das Genre, das sich weder in stofflicher Beziehung — zechende Mönche, zechende Ritter, Pagen mit Falken, alles in mehreren Variationen wiederkehrend, Streichhölzchenverkäufer, altrömische Figuren in einem Atrium u. s. w. — noch in technischer Hinsicht über den Durchschnitt des in diesem Fache von der neuesten Kunst Italiens Geleisteten erhebt, wohl aber nur zu häufig unter denselben herabgesunken erscheint. Trotzdem ist ein Genrebild dazu bestimmt worden, behufs Vertheilung an die Mitglieder in Kupferstich vervielfältigt zu werden: es ist dies eine in Oel gemalte Odaliske von Angiolo Romagnoli, die in einem Hemd von raffinirter koïscher Durchsichtigkeit auf einem mit gelbem Atlas überdeckten Divan der Ruhe pflegt. Der Atlas ist nicht übel gemalt, auch das Tigerfell nicht, welches am Boden ausgebreitet ist — der Rest ist Schweigen.

Zu verwundern bleibt es, daß bei dieser Beschaffenheit der Ausstellung, die fast nur trübe Einblicke in künstlerische Mittelmäßigkeit und Ohnmacht eröffnet, immerhin eine relativ beträchtliche Anzahl von Nummern ihre Käufer gefunden hat, unbegreiflich dagegen, wie sich, wenn anders die zu der „esposizione solenne" zugelassenen Objekte überhaupt einer Censur von Seiten der Leitung der „Società d'incoraggiamento" unterliegen, dergleichen Ausstellungen in der Wiege italienischer Kunst zu Stande kommen können. Eine solche Art von „Ermuthigung" kann doch wahrhaftig weder den producirenden Kräften noch dem Publikum zum Heile gereichen. Unter diesen Betrachtungen schieden wir aus den Räumen der Ausstellung und begrüßten die nahe Piazza dell' Annunziata mit dem Gefühle eines erlösten Märtyrers.

P. S.

Die Königlichen Museen in Berlin und der Preußische Landtag.

Die Debatte über den preußischen Cultusetat war am 18. Januar von ganz besonderem Interesse für die Fragen der Kunstpflege in Preußen, so daß wir glauben, es werde unseren Lesern nicht unerwünscht sein, eine ausführlichere Mittheilung über die wichtigeren bei diesem Anlasse gehaltenen Reden zu empfangen. Den Gegenstand der Diskussion bildete vornehmlich ein Abstrich von 15,000 Mark, der aus Sparsamkeitsrücksichten an dem Vermehrungsfonds der

Museen gemacht worden war, um einige kleinere Ausgaben zu bedecken, welche sich für das Neu-Arrangement des Kupferstich-Kabinets und einige Nebendinge als erforderlich herausgestellt hatten.

Mommsen gab zunächst dem neuen Museumsstatut seine anerkennende Zustimmung, indem er sagte, daß er sich umsomehr verpflichtet fühle, die neu eingetretene Besserung der inneren Organisation zu konstatiren, als er es gewesen sei, der vor einigen Jahren auf die schreienden Mißstände hingewiesen habe, die in dieser Beziehung herrschten. Er sagte:

„Wir beschwerten uns damals darüber, daß in den Museen eine diktatorische Einrichtung bestände, welche alle Beschlußnahmen in der Hand einer einzigen Person vereinigte, die selbstverständlich nicht in der Lage sein konnte, über die einzelnen Fragen aus sachlichen Gründen zu entscheiden, welche weiter zur Folge hatte, daß jede prompte Erledigung einer Angelegenheit unmöglich wurde, gerade bei diesen Ankäufen ein äußerst tief empfundener Mißstand war und welche endlich den Abtheilungsdirektoren eine unselbständige und solcher Männer durchaus unwürdige Stellung zuwies. Ich freue mich, anerkennen zu können, daß dieses neue Reglement nach allen Seiten hin Abhilfe geschaffen hat, und daß damit das erfüllt worden ist, was wir damals wünschten. Es ist vor allen Dingen durch eine verständige Theilung der Fonds dafür gesorgt, daß der einzelne Abtheilungsdirektor in der Lage ist, dringende Sachen sofort zu erledigen und in einem nicht unbeträchtlichen Umfange selbständig vorzugehen. Es ist ferner dafür gesorgt, was auch von großer Wichtigkeit ist, daß die museale Einheit aufrecht erhalten worden ist, indem der Generalverwaltung und der Direktorenkonferenz, der Vereinigung der Abtheilungsdirektoren, eine wesentliche Mitwirkung bei der allgemeinen Verwaltung der Museen zugewiesen ist. Es ist endlich im hohen Grade anzuerkennen, daß das Ministerium diese Gelegenheit nicht benutzt hat, wie es nahe lag, um seine nothwendige Ingerenz zu steigern, sondern daß es nach wie vor sich auf die Stellung beschränkt hat, die ihm rechtmäßig zukommt, nämlich auf die kontrolirende und allgemeine überwachende Thätigkeit."

Zu dem erwähnten Abstrich von 15,000 Mark kommend, fuhr er fort:

„Sind wir wirklich so weit gekommen, daß wir nicht blos nicht vorwärts gehen können, welches doch immer auch ein Rückschreiten ist, sondern daß wir in der That direkt zurückschreiten müssen, daß wir unseren Erwerbungsfonds für die Königlichen Museen, der mäßig bemessen ist und der sich bisher auf 325,000 Mark belief, jetzt um einen nicht unbeträchtlichen Bruchtheil herabsetzen müssen, um sachliche Bedürfnisse, deren Nothwendigkeit und Dringlichkeit ich an sich nicht verkenne, zu befriedigen? Ich glaube, meine Herren, der Gewinn dieser kleinen Summe wird schwer erkauft werden durch das Armuthszeugniß, welches wir uns damit vor ganz Europa ausstellen; denn dies ist eine Ziffer, welche nicht blos in Deutschland, sondern weit über die deutschen Grenzen hinaus beachtet wird, und an der man im Ausland unseren jetzigen Kulturzustand mit einigem Rechte mißt."

In sehr gehaltvoller Rede entwickelte der Abgeordnete Kaufmann (Bonn) seine Ansichten über die oben erwähnten Punkte und über die Bedeutung der Museen im Staatshaushalte überhaupt; und es ist sicher in hohem Grade erfreulich, daß derartige Anschauungen, in so sachlicher Weise vorgetragen, in einem deutschen Parlamente zur Sprache kommen.

„Mir ist es, sagte Kaufmann, aufgefallen, daß in ein und demselben Etatsentwurf für einzelne Kunstinstitute, die unter staatlicher Pflege stehen, Erhöhungen vorgeschlagen sind, während bei den größten und den anderen gewiß nicht an Bedeutung nachstehenden Kunstanstalten, Abstriche vorgenommen worden sind, wie eben schon bemerkt, mit 15,000 Mark an den Erwerbungsfonds für die Königlichen Museen. Das kann leicht den Zweifel hervorrufen, ob die Königliche Staatsregierung bei der Vertheilung der ihr zu Gebote stehenden Fonds auch von richtigen Prinzipien ausgegangen ist, namentlich ob man die einzelnen bisher von verschiedenen Ministerien ressortirenden Kunstanstalten auch unter einen Gesichtspunkt gebracht hat. Ich begrüße es freudig, daß man für die Königliche Porzellanmanufaktur eine Erhöhung im Betrage von 65,450 Mark eingestellt hat, man hat auch für das Gewerbemuseum eine Erhöhung eintreten lassen im Betrage von 10,570 Mark, auch an der genannten Anstalt die Assistentengehälter erhöht, während das bei den Königlichen Museen nicht der Fall ist.

Ich habe im vorigen Jahre Veranlassung genommen, über das Königliche Kupferstichkabinet zu sprechen und auf manche Uebelstände hinzuweisen, die sich in demselben bemerkbar gemacht haben. Ich glaube, daß auch unter Zurechnung der 9000 Mark, die von dem Erwerbungsfonds abgeschnitten und zu Restaurationsarbeiten im Kupferstichkabinet verwendet werden sollen, die vorhandenen Mittel nicht ausreichen werden, um den gerechten Ansprüchen der sehr sachverständigen Direktion entsprechend mit Energie an den sehr glücklich begonnenen Arbeiten fortzufahren.

Aus alledem könnte man die Folgerung ziehen, als halte die kgl. Staatsregierung die Förderung der sogenannten nützlichen Kunstinstitute für wichtiger als die der Museen, die mehr einen theoretischen oder wissenschaftlichen Charakter zu tragen scheinen. Sollte eine solche Ansicht bei der Staatsregierung obwalten, so würde das meines Erachtens ein großes Mißverständniß sein, dem auf das Entschiedenste entgegen getreten werden müßte. Alle Kunstanstalten verfolgen, wenn auch auf verschiedenen Wegen, dasselbe Ziel: die Kunstbildung des Volkes. Sie sind alle von eminent volkswirthschaftlicher Bedeutung, sodaß man sagen kann, sie gehören heutzutage zu den nothwendigen und unentbehrlichen Requisiten eines wohlgeordneten modernen Staates. Die staatliche Kunstpflege hat gegenwärtig eine ganz andere und tiefer einschneidende Bedeutung, als man ihr bisher zugestanden. Man hat einsehen gelernt, namentlich nach den großen Weltausstellungen, daß die idealen Aufgaben der Kunst sich in eminent praktischen Resultaten verwirklichen, daß die Kunst ein mächtiger Faktor zur Hebung des Volkswohlstandes werden kann. Es ist allgemein anerkannt, daß Kunstindustrie am besten auf dem Boden der Kunstbildung sich gründen und entfalten läßt. Ich brauche nur auf unser Nachbarland Frankreich hinzuweisen, dessen große industrielle Macht ganz entschieden auf künstlerischem Boden ruht; ich weise auf Amerika hin; bei den sehr nüchternen und vor-

zugsweise praktischen Bewohnern dieses jugendkräftigen Staats hat sich die Ueberzeugung Bahn gebrochen, daß die Kunst für die gewerbliche Thätigkeit eines Volkes ein außerordentlich wichtiges Moment ist. Dieser richtigen Ueberzeugung sind dann auch entsprechende Leistungen gefolgt. Die Zahl der wissenschaftlichen Museen hat sich in Amerika seit 1876 vermehrt, man hat die bestehenden wissenschaftlichen Anstalten besser dotirt. An vielen Orten hat man jetzt in der neuesten Zeit zur Hebung des Gewerbebetriebes Gewerbemuseen angelegt, und ich bin gewiß am wenigsten geneigt, die gesegnete Wirksamkeit dieser Anstalten zu bestreiten, ich will nur vor dem Irrthum warnen, als seien sie die allein fruchttragenden, dagegen die Kunstmuseen nur theoretisch wissenschaftliche Anstalten und daher nicht fruchtbar. Ich glaube, daß für die Weckung des Kunstsinnes und der Kunsterziehung des Volkes die wissenschaftlichen Kunstinstitute noch unentbehrlicher sind wie die praktischen. Beide verhalten sich untereinander wie Fachbibliotheken zu universellen, wie in gewissem Sinne Volksbibliotheken zu wissenschaftlichen Bibliotheken.

Paris, dessen Kunstindustrie gewiß unbestritten auf einer bedeutenden Höhe steht, besitzt bis auf die heutige Stunde noch kein eigentliches Gewerbemuseum; dort verstehen die Künstler und die Kunstindustriellen Bildung und Anregung aus den reichen Schätzen zu schöpfen, welche die Stadt in ihren großen wissenschaftlichen Sammlungen besitzt. Wenn das verhältnißmäßig nicht reich dotirte Gewerbemuseum in Wien große Erfolge erzielt, so ist dies zum Theil dem Umstande zuzuschreiben, daß dort die Kunstindustriellen von frühester Jugend auf gewöhnt sind, an den alten sehr reich dotirten Museen ihren Kunstsinn zu bilden.

In Berlin ist das Alles anders bestellt. Das Gewerbemuseum ist seinem Inhalte nach gut dotirt, dagegen stehen die anderen, die Königlichen Museen, in vielen Beziehungen hinter denen von Paris, London und Wien zurück. Sie sind eben Schöpfungen neueren Datums, stückweise zusammengebracht zu einer Zeit, als die Erwerbung der Kunstwerke schon große Fonds erforderte.

Ich halte daher dafür, daß es eine unabweisbare Pflicht der Staatsregierung ist, ihrerseits Alles aufzubieten, um diese Kunstinstitute auf die Höhe zu bringen, die das Kunstbedürfniß längst dringend erheischte. Statt dessen macht man gerade an dem Erwerbungsfonds für die Museen einen Abstrich!

Die frühere Summe von 325,000 Mark mag sich groß aussprechen, aber, meine Herren, sie erscheint knapp, wenn man bedenkt, daß sie auf sieben Abtheilungen vertheilt wird, von denen jede ein Museum für sich bildet; wenn man ferner erwägt, wie theuer jetzt der Ankauf von Gemälden, Skulpturen oder eines Kupferstiches sein kann, so wird die Sammlung nicht in der gewünschten Weise rasch wachsen können. Um so empfindlicher macht sich hier der dem großen Etat gegenüber kleine Betrag von 15,000 Mark besonders fühlbar, ich tröste mich jedoch mit meinem Herrn Vorredner in der Hoffnung, daß dies nur als einstweilig bezeichnet ist, ich hoffe, daß die Staatsregierung ihr Augenmerk darauf richten wird, daß so etwas nicht wiederkehrt, und daß sämmtliche unter ihrer Pflege stehenden Kunstanstalten gleichmäßig dotirt werden. Ich verspreche mir von der Stellung eines Antrages auf Erhöhung der Position keinen Erfolg, ich will mir daher nur die Bitte erlauben, daß die Königliche Staatsregierung über die von mir erhobenen Bedenken eine wo möglich beruhigende Aeußerung machen wollte."

Der Regierungskommissar Geh.-R. Schöne erwidert, daß sich die Staatsregierung nur unter dem Drucke der Verhältnisse und nur sehr ungern zu dem erwähnten Abstrich entschlossen habe, und daß sie, sobald thunlich, die Hand bieten werde, um die Fonds wenigstens auf ihre frühere Höhe zurückzuführen.

Endlich äußerte sich auch Virchow in analoger Weise mißbilligend, wie Kaufmann und Mommsen den geschehenen Abstrich angreifend. Er sagte:

„Ich kann mich doch nur dem anschließen, daß die Regierung hier mit einer Hartherzigkeit gegen die Museen gehandelt hat, wie sie kaum irgendwo im Etat weiter hervortritt. Ich kann mir nur denken, daß diese Ausnahmsposition hervorgebracht ist durch den eigenthümlichen Zustand der Verwaltung, den wir an dieser Stelle finden, und der nun seit Jahren die gedeihliche Entwickelung des Museumswesens gehindert hat. In diesem Augenblicke scheint es ja, daß eine Aenderung sich vorbereitet, und ich muß sagen, ich wünsche dringend, daß in der einen oder andern Weise doch mindestens das herbeigeführt werde, daß die Königlichen Museen in gleicher Weise vertreten werden, sowohl den andern Zweigen der Staatsverwaltung gegenüber, als namentlich dem Finanzminister gegenüber, wie es bei allen andern parallelen Einrichtungen der Fall ist"

Ferner: „Es ist ja in der That wunderbar, daß so kleine Summen abgelehnt werden, gegenüber den enormen Verwendungen, die wir aus Anleihen für die mannichfaltigsten Dinge machen müssen und die doch nicht dringlicher sind wie die Ankäufe für die Museen; es ist wunderbar, wenn ich z. B. bedenke, daß wir in der Budgetkommission eben berathen haben über die Frage, ob wir 28 Millionen für den Centralbahnhof in Frankfurt ausgeben wollen und man hier sagt, 15,000 für sachliche Verwaltungsausgaben in den Museen, die dringend nothwendig sind, könne man nicht anders aufbringen, als wenn man weniger ankauft. Das ist doch ein testimonium paupertatis!"

In gleichem Sinne sprach der Abgeordnete Petri und stellte für die dritte Lesung des Finanzetats den Antrag auf Wiedereinstellung der 15,000 Mark in Aussicht. R. S. W.

Kunstliteratur.

Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. Von Otto von Leixner. Zweiter Band: Die Ausstellung von 1878. Berlin, Verlag von J. Guttentag (D. Collin). 1879. 8.

Die Gunst des Publikums hat sich diesem verdienstlichen Unternehmen wenigstens in dem Grade zugewandt, daß Autor und Verleger die Fortsetzung desselben wagen konnten. Der Verfasser hat sich diesmal nicht auf die akademische Ausstellung allein beschränkt, sondern auch die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Kunstgebiete, welche im verflossenen Jahre in den Berliner Ausstellungen auftauchten, in den Kreis seiner Besprechungen gezogen. So darf das Buch den Anspruch erheben, ein umfassendes Bild von dem zu

bieten, was Berlins künstlerische Kräfte in Jahresfrist geleistet und empfangen haben. Es fand sich dadurch für den Autor die Gelegenheit, über Böcklin, Gabriel Max und Makart zu sprechen. Was wir im vorigen Jahre gegen die Eintheilung des Stoffes einzuwenden hatten, fällt jetzt weg, da der Verfasser das Material schlicht nach Kategorien: Bildniß, Genre, Landschaft u. s. w. geordnet hat. Jeder Gruppe hat er eine Einleitung vorausgeschickt, welche den Charakter jedes Kunstgenre's oft in feiner und geistvoller Abwägung definirt. Die Bemerkungen über das Porträt sind besonders treffend und bei aller Knappheit den Begriff erschöpfend. Bedenklich erscheint uns dagegen die Gruppirung innerhalb der Landschaftsmalerei. Eine Eintheilung der landschaftlichen „Stimmungen" in naturalistische, koloristische und charakteristische mag noch gelten. Aber die Maler eintheilen zu wollen in Vertreter des dunklen Kolorits, des grautönigen Kolorits, der „reinen Farbenprobleme ohne Korrektur durch die Wirklichkeit", scheint uns insofern unrichtig, als das koloristische Glaubensbekenntniß unserer Maler bekanntlich vielfachen Wandlungen unterworfen ist. Wer heute das graue Kolorit anbetet, schwelgt morgen vielleicht schon im „rosigen Licht". Vorübergehende Phasen dürfen nicht als Basis für eine Charakteristik dienen. Der Kritiker muß auch etwas vom Psychologen haben und Charlatane nicht ernsthaft, Stümper nicht aufmunternd behandeln. Neben seiner aufbauenden Thätigkeit darf die Destruktion nicht vernachlässigt werden. Sonst wächst uns das Unkraut über den Kopf. — Der Verfasser hat diesmal auf die stilistische Seite seiner Arbeit und auf prägnante und klare Formirung seiner ästhetischen Prinzipien eine besondere Sorgfalt verwendet, so daß das Buch auch nach dieser Seite hin einen wesentlichen Fortschritt über seinen Vorgänger bekundet.

A. R.

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Nürnberg.** Prof. G. Eberlein hat hier ein großes (3½ M. breit, 15 M. hoch) auf Befehl des Deutschen Kaisers angefertigtes, für den Dom zu Erfurt bestimmtes Fenster ausgestellt, welches er nach seinem eigenen, schon im Jahre 1869 gezeichneten, von dem verstorbenen F. v. Quast vielfach modificirten Karton auf bestem Kathedral-Glas gemalt hat. Es sind auf demselben zu unterst die von Engeln gehaltenen Wappen des Deutschen Kaisers, als des Donators, darüber, mit Bezug auf seine Bestimmung für eine Heiligen-Blut-Kapelle drei Scenen aus der Leidensgeschichte Christi, (das letzte Abendmahl, die Kreuzigung und die Grablegung) und darüber, unter sehr reicher, schlank aufsteigender Baldachin-Architektur, die Patrone des Erfurter Domes und Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi dargestellt. Das Ganze ist in echt mittelalterlichem Geiste mit vollem Verständniß der Gesetze alter Glasmalerei gedacht, komponirt und gezeichnet und als Glasbild auch in der alten stilvollen Weise durchgeführt. Es ist nämlich nicht eigentliche Glasmalerei, sondern Glasmosaik; die Zeichnung wird durch die in Blei hergestellten, die einzelnen Glasstücke zusammenhaltenden Kontouren, die spärliche Modellirung durch aufgetragenes und eingebranntes Schwarzloth hergestellt. Die Gesammtstimmung des Fensters ist eine sehr harmonische und trotz der großen Anzahl intensiver Farben wohlthuende. Dabei zeigt es eine große und wahre Pracht und verspricht eine besondere Zierde des Domes zu Erfurt zu werden. Ohne Zweifel wird es sich den darin befindlichen schönen alten Glasfenstern in würdiger Weise anschließen.

Bg. **Städtische Neubauten in Magdeburg.** Die Bevölkerung Magdeburgs hat sich wie die der meisten größeren Städte Deutschlands im Laufe der letzten Jahre so sehr vermehrt, und die Ansprüche an Comfort in Theatern, Schulen, Krankenhäusern 2c. haben sich so sehr gesteigert, daß mehrere kostspielige Neubauten nothwendig wurden. Im Gegensatz zu manchen anderen Städten, wo dergleichen Bauwerke als bloße Bedürfniß-Bauten in ganz kunstloser Weise hergestellt werden, hat der Stadtbaurath Sturmhöfel es verstanden, neben gebührender Rücksichtnahme auf die nothwendige Sparsamkeit, den betreffenden Bauten doch eine gewisse architektonische Würde und Schönheit zu verleihen. Er weiß die Bedürfnisse auf einem Minimum bebauter Fläche zu befriedigen, ist sparsam mit Ornamenten und wirkt bei solidester Durchführung vorzugsweise durch gute architektonische Verhältnisse und edle Formen. Außer dem neuen Stadt-Theater, welches er nach den vielfach modificirten Plänen Lucae's in solider und wahrhaft künstlerischer Weise ausgeführt hat, sind hervorzuheben die Gebäude für die Kunstschule und die beiden Realschulen, die im Pavillon-System ausgeführten Krankenhaus-Anlagen und besonders die Kapelle auf dem Friedhofe. Sie alle sind in Ziegelrohbau mit Anwendung von Ornamenten in Terracotta oder Sandstein in einem Renaissance-Stil, dessen Detailbildung sich an die hellenische Antike anlegt, ausgeführt. Die Friedhof-Kapelle ist ein einfacher Kuppelbau von bescheidenen Verhältnissen, welcher aber besonders in seinem Innern von großartiger Wirkung ist. Der Grundriß ist kreuzförmig. Ueber der Vierung erhebt sich, auf achteckigem Tambour, die Kuppel. Unmittelbar an diesen zum Gottesdienste bestimmten Raum schließen sich ein Sections-Zimmer und ein Zimmer für das Trauergefolge. Das Kellergeschoß ist als Leichenhalle eingerichtet. Diese Mannigfaltigkeit der Benutzung des Raumes gab Anlaß zu einer sehr glücklichen Gruppirung. Die Detailformen sind einfach und würdig. Von überraschender Wirkung ist das Innere. Der Raum erscheint bei der sparsamen Anwendung von Detailformen und weil man ihn mit einem Blick ganz übersehen kann, viel größer als er wirklich ist; er ist durch flache Reliefs und Malerei stimmungsvoll dekorirt.

B. **Düsseldorf.** Die verschiedenen künstlerischen Neubauten in unserer Stadt machen rasche Fortschritte. Die große evangelische Kirche, die von Kyllmann und Heyden in Berlin unter Leitung des Architekten Knobel gebaut wird, strebt rüstig empor, und ihr hoher Thurm wird bald dem Panorama der Stadt ein verändertes Aussehen verleihen. Die neue Kunstakademie, die der Baumeister Ernst Riffarth baut, ist bereits unter Dach und soll im Herbst festlich eingeweiht und bezogen werden. Auch sie giebt der Ansicht vom Rhein aus ein anderes, verschönertes Gepräge. Ebenso ist das stattliche Haus für die rheinischen Provinziallandstände nach den Plänen des Professors Raschdorf in Berlin im Rohbau vollendet, und das vergrößerte Telegraphengebäude geht gleichfalls seiner Beendigung entgegen. Nur der Beginn der Kunsthalle läßt noch immer auf sich warten. Doch hofft man auch damit demnächst vorgehen zu können. — Das schöne neue Stadttheater, welches Professor Ernst Giese in Dresden bereits vor drei Jahren hier vollendete, hat vor einiger Zeit nun auch mit der Ausschmückung im Innern durch die Beendigung des prächtigen, überaus gelungenen Vorhangs, den der Historien- und Genremaler Ernst Hartmann gemalt, den bedeutendsten Schritt vorwärts gethan. Professor Camphausen hatte zur festlichen Einweihung desselben einen Prolog gedichtet, und Publikum und Presse spenden der geistvollen Komposition warme Anerkennung. — Für das Cornelius-Denkmal, welches ganz in der Nähe des Theaters seinen Platz erhält, wurde bereits das Fundament gelegt. Die feierliche Enthüllung des Standbildes soll noch in diesem Jahre erfolgen. Dasselbe ist bekanntlich ein Werk Donndorf's in Stuttgart.

Zeitschriften.

The Academy. No. 348—351.
The winter exhibition of the Grosvenor Gallery, von W. H. J. Weale — Archaeological notes from Rome. — The old masters exhibition at the Royal Academy (I), von J. P. Richter. — The winter exhibition of the Grosvenor Gallery (II), von W. H. J. Weale. — Recent ceramics, von W. C. Monkhouse. — The catalogue of the National Gallery (III), von J. A. Crowe. — The imperial german archaeological institute in Rome. — Discoveries of antiquities in Italy in 1878, von F. Barnabei. — The National Gallery catalogue (conclusion), von J. A. Crowe. — The winter exhibition of the Grosvenor Gallery (III.), von Ch. H. Middleton. — The old masters exhibition at the Royal Academy (II. u. III.), von J. P. Richter. — J. Chase †. — A. A. Préault †. — The Dutch masters in the Winter Exhibition at Burlington House, von Ch. H. Middleton. — The henderson bequest to the British Museum, von M. M. Heaton. — The German archaeological institute in Rome. — E. M. Ward †.

Chronique des Arts. No. 4.
L'inventaire des richesses artistiques de la ville de Paris. — Correspondance d'Angleterre. — Les peintures de Paul Baudry, von Gg. Berger. — Les peintures de Th. Chasserlau, von M. Vachon.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

13. Februar



Nr. 18.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Französische Illustrationsliteratur. — Fr. Ed. Meyerheim †. — Publikation über das Wiener Belvedere. — Internationale Kunst-Ausstellung zu München. — Archäologische Gesellschaft in Berlin; Die silberne Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares. — Zeitschriften. — Eingesandt. — Inserate.

Französische Illustrationsliteratur.

Die Neujahrszeit ist der Lenz des französischen Büchermarktes. Da sproßt und keimt es, regt und rührt es sich überall und eine Auslese des Schönsten und Besten zieht als Weihefrühling in die Fremde. Bei uns findet vorzüglich die Illustrationsliteratur Anklang, deren Prachtausgaben sich auf den Büchertischen einzubürgern beginnen, während Auerbach's von Vautier illustrirtes „Barfüßele" dagegen zu unseren Nachbarn gewandert ist. Wenn der Deutsche das trauliche Weihnachtsfest im Familienkreise feiert, so hält der Pariser dafür den offiziellen Neujahrstag, wo die Damen des Hauses im Salon sitzen und neben den Glückwünschen der Hausfreunde und Verwandten die kostbaren Bonbonspenden in Empfang nehmen, deren Darbringung die gute Sitte zum Gesetze erhoben hat. Sowohl der behäbige Junggeselle, eine besonders zahlreich vertretene Klasse, als auch der jugendliche Volontär, sein zukünftiger Nachfolger, müssen sich ihm beugen; doch macht sich in den letzten Jahren ein Umschwung in der Art der Gaben geltend. Mit jeder Saison hatten Boissier und seine Genossen ihren zierlichen Leckerbissen elegantere und kostbarere äußere Hüllen geschaffen; bald waren es hellfarbige Moiréebeutel mit Goldlettern und Goldfranzen, bald atlasgefütterten Schmuckkästchen nicht unähnliche Behälter, und die Preise stiegen in demselben Verhältnisse, wie dieser thörichte Luxus, bis die Käufer ungeduldig wurden und ein schönes Buch vorzogen. Seitdem hat das Bonbonfieber abgenommen, das illustrirte Prachtwerk ist Modeartikel für die étrennes geworden, und die Verleger kommen der neuen Strömung gern entgegen. Zwar ist das goldene Zeitalter der Kupferstecherkunst in Frankreich mit der Epoche eines François de Poilly und eines Robert Nanteuil, eines Antoine Masson und eines Gerard Edelinck, welche ihren letzten Ausläufer in den beiden Drevet fand, dahin, und auch ihr Epigone Calamatta, der seinem Stiche von Ingres „Gelübde Ludwig's XIII." sieben Jahre widmete, ist in die Gruft gesunken. Nur wenige Säulen der vergangenen Pracht, ein Henriquel Dupont, François, dann manche tüchtigen Radirer, ein Flameng, Gaillard, Jaquemart u. A., stehen noch aufrecht. Im großen Ganzen aber befindet sich die graphische Kunst und die Illustrationsliteratur der Franzosen auf keinem guten Wege, die Ueberproduktion hat die sorgfältig ausgeführte Radirung und den gediegenen Holzschnitt immer mehr zurückgedrängt und die Ueberhandnahme der Helio- und Zinkographie begünstigt. Dieser Abstand zwischen sonst und jetzt tritt uns in den Illustrationen der großen Pariser Kunstblätter scharf und schneidend entgegen. Die Kraft der niederländischen und deutschen Genossen war den Franzosen niemals eigen; aber dafür waren sie die Ersten, wo es Eleganz, Anmuth und Milde auszudrücken galt. Schade, daß die moderne Schule den alten Traditionen nicht die Treue zu bewahren wußte und am liebsten dem Barockstile mit seinen wilden Manieren huldigt.

Angesichts dieser Verhältnisse freut es uns doppelt, unter der Fülle der Novitäten dieses Jahres auf einige wirklich treffliche Werke hinweisen zu können. An ihrer Spitze stehen die Erzeugnisse der rühmlich

bekannten Pariser Firmen Quantin, Plon und Firmin Didot.

„Hans Holbein par Paul Mantz, dessins et gravures sous la direction de Edouard Lièvre“ lautet der Titel eines in jeder Hinsicht, zum Geschenke und zum Selbststudium, als Salonschmuck und als Zierde der Bibliothek zu empfehlenden, bei Quantin in Paris erschienenen Prachtwerkes, auf dessen Erscheinen dieses Blatt schon kurz hingewiesen hat. Es soll das erste Glied einer ganzen Serie von reich illustrirten Monographien berühmter Künstler aller Länder und aller Epochen bilden, welche der rührige Verleger alljährlich, oder wenn möglich noch öfter, je nach den zu überwindenden Schwierigkeiten, durch einen neuen Band zu vermehren beabsichtigt. Die vorliegende Probe gestattet, dem Unternehmen das günstigste Prognostikum zu stellen.

Eine Arbeit von solchem Umfange und so eleganter Ausstattung, deren Gegenstand Hans Holbein bildet, ist an sich schon berufen, in Deutschland das lebhafteste Interesse zu erwecken, und Paul Mantz, der gewiegte Kunstkritiker und Schriftsteller, war im Bunde mit Edouard Lièvre der rechte Mann für ein derartiges Unternehmen. Der Text giebt ein klares übersichtliches Lebensbild und einen Gesammtüberblick der Werke des großen Augsburgers, sodaß er, selbst ohne uns Deutschen, so viel Neues wie den Landsleuten von Mantz zu bringen, doch eine willkommene Bereicherung auf dem Gebiete der Künstlerbiographie bietet. Neu sind namentlich auch für uns die wohl noch niemals in solcher Fülle vereinten Nachbildungen von Holbein's in den Kupferstichkabineten und Galerien von Basel, Windsor, Darmstadt, dem Haag, Berlin, Dresden und Paris zerstreuten Arbeiten; siebenundzwanzig Radirungen und über zweihundert Photogravuren und in den Text gedruckte Holzschnitte beweisen die gewaltige Schöpferkraft dieses treuesten Repräsentanten des 16. Jahrhunderts, dessen Sitten, Trachten und Anschauungen sich in seinen Werken spiegeln.

Die „Familie des Künstlers“, von Courtry wiedergegeben, eröffnet den Reigen; Valentin führt uns den Schatz des Basler Museums vom Jahre 1521, den todten Christus vor, von dem Ralph Wornum sagt, er sei mit „a horrible realistic power“ gemalt; Lièvre macht den Leser mit den zehn Blättern der „Passion“, der „Familie des Thomas Morus“, dem „Kampfe der Baalsknechte“, dem „Heiligen Michael“, den „Beiden Landsknechten“ und der köstlichen Serie von Holbein's „Kostümstudien von Basler Frauen“ bekannt, welche den Meister auf der Höhe seines Talentes und seiner Kraft in der Behandlung des Faltenwurfes zeigen. Das vom Rücken gesehene Bürgermädchen ist ein Juwel in seiner Art. Zu dem Besten gehört auch das von Lefort tadellos wiedergegebene Porträt des Erasmus, der Stolz des Louvre. Unter den übrigen Illustrationen befinden sich noch die dreiundachtzig humorsprudelnden, von dem Maler zur Erheiterung des Erasmus Rotterodamus auf den Rand seines „Encomium moriae“ aus freier Hand improvisirten Zeichnungen zum Lobe der Narrheit. Ein systematisches Verzeichniß von Holbein's Werken macht den Schluß.

Das ungewöhnlich große Format des Buches, 47 Centimeter Höhe bei einer Breite von 33 Centimetern, leistet der Ausdehnung der Blätter wesentlichen Vorschub. Sechs verschiedene Abstufungen des Preises geben das Streben des Verlegers, das Werk allen Mitteln erreichbar zu machen, kund; die erste und theuerste derselben, ein Unikum auf Pergament, hat sofort einen Liebhaber gefunden, und die Reihen der übrigen Serien beginnen sich schon merklich zu lichten. Auch die zweite Klasse, deren Text sich gleich den Stichen avant la lettre auf japanesischem Papiere brüstet, ist gleichsam für Auserlesene reservirt, sie kostet 500 Franken; die nächsten beiden zu 300 Franken unterscheiden sich nur durch das Papier des Textes, Whatman oder chinesisches, je nach Wahl, die Stiche sind dieselben; für den weitesten Leserkreis scheint die tadellos ausgestattete, auf holländisches Papier gedruckte Serie zu 200 Franken, deren Stiche avant la lettre auf japanesischem und mit der Schrift auf holländischem Papiere gedruckt sind, berufen zu sein; die letzte im Verhältnisse zu den Genossen überaus einfache Ausgabe zeigt Velinpapier zum Texte, holländisches Papier zu den Stichen und kostet nur 100 Franken.

„Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863) recueillies et publiées par M. Philippe Burty“ lautet der Titel des zweiten, minder glänzend ausgestatteten, aber ebenso interessanten und sympathischen Werkes aus demselben Verlage: Quantin in Paris. Philipp Burty, ein langjähriger Freund des großen Meisters, und von ihm mit dem Ehrenposten, seinen künstlerischen Nachlaß zu ordnen, betraut, hat die Korrespondenz Delacroix's gesammelt und so zusammengestellt, daß dieser Band sich zum einheitlichen Bilde, zu einer Art unbeabsichtigter, doch wohlgegliederter Autobiographie gestaltet. Die beiden leuchtenden Sterne in Delacroix's Leben, denen er bis zum Grabe treu blieb, waren die Kunst und die Freundschaft; sein Testament ist zugleich „das Resumé der Geschichte seines Genius und seines Herzens“. In seinen Gemälden schätzt man den epochemachenden Künstler, das Haupt der romantischen Schule, seine Korrespondenz lehrt uns den hochherzigen Menschen kennen und lieben, indem sie uns einen tiefen Blick in sein Gemüthsleben



thun läßt. Dreihundert Briefe und Billete an seine theuersten Freunde, seine Berufsgenossen und seine Schüler, an Schriftsteller und Kunstfreunde, umfaßt diese Sammlung und man möchte kein Blatt aus dem Kranze missen. Neun Facsimiles seiner energischen Schriftzüge sind dem Buche beigegeben, und sein 1847 gemaltes Selbstporträt ergänzt in schwarzer Kunst die Briefe, es zeigt den Meister in der Tracht der Restauration, hohem Kragen und weißer Halsbinde, und giebt den schönen Kopf mit den sinnigen ernsten Augen trefflich wieder. Drei in Chromolithographie nachgebildete Paletten laden zum Studium von Delacroix's Farbentönen ein; die erste setzte er sich beim Verlassen von Guérin's Atelier am Schlusse seiner Lehrzeit zusammen, nach der zweiten malte er 1822 sein „Massacre de Scio", und die dritte ist eine wehmüthige Reliquie, denn die Kunstschöpfung selbst fiel der Kommune zum Opfer, es ist die Palette, welche er 1854 bei der Ausschmückung des Salon de la Pair im Rathhause zur Richtschnur seines Kolorits nahm.

Burty beabsichtigt, Delacroix's Gedanken über Kunst, seine Reisenotizen und eine Anzahl ungedruckter Erinnerungen an ihn zu einem zweiten Bande zu vereinigen, welcher dem ersten baldigst folgen soll.

Das diesjährige Prachtwerk der Firma Plon & Co., „Sahara et Sahel par Eugène Fromentin", erfüllt einen langgehegten Wunsch der Freunde des mit Pinsel und Feder gleich vertrauten Künstlers, der Schöpferkraft mit Schärfe des Urtheils, poetische Auffassung mit dem kritisch gebildeten Auge des Malers und einen frischen duftigen Stil mit der spielenden Beherrschung der technischen Ausdrücke vereinte. Schon bei der Ausstellung von Fromentin's hinterlassenen, zur Veräußerung bestimmten Gemälden und Skizzen im Palais des Beaux-Arts, März 1877, war der Wunsch, die beiden schriftstellerischen Leistungen des Entschlafenen, die 1856 und 1858 im Drucke erschienenen Beschreibungen seines Aufenthaltes in der Sahara und im Sahel, zu einem Bande zusammengefaßt zu sehen, wiederholt laut geworden. Die Firma Plon hat die schöne Aufgabe, diesen Immortellenkranz auf das Grab des Künstlers zu legen, mit Ehren gelöst und das Werk mit zwölf Radirungen, einem Goupil'schen Lichtdrucke und 45 Holzschnitten nach den Gemälden, Skizzen und Zeichnungen des Meisters ausgeschmückt. Das Buch sei nicht da, um das Werk des Malers zu wiederholen, sondern um auszudrücken, was es verschweige, sagt Fromentin selbst, und der Verleger antwortet darauf in der kurzen Vorrede, die Werke des Künstlers seien hier bestimmt, seine Erzählungen zu ergänzen oder den ästhetischen Gedanken des Autors mehr auszuführen. Die Erlangung der Originale machte keinerlei Schwierigkeit, denn die Besitzer der bedeutendsten Privatgalerieen stellten ihre Schätze bereitwillig zur Verfügung, und das Ergebniß dieses schönen Zusammenwirkens ist des Strebens würdig. Da finden wir den „Tagesanbruch im Lager", die „Rast in der Oase", den „Araber mit dem Irrsinnigen im Sattel", die „Audienz im Kalifate" und das berühmte „Morgengebet in der Wüste", den „Araberstamm auf der Wanderschaft", die „Rast der Esel- und Maulthiertreiber", die „Arabischen Reiter auf Vorposten im Gebirge", das „Land des Durstes", den „Samum", die „Reiherjagd" und die „Phantasia", lauter in Frankreich und England, in Belgien und in der Schweiz zerstreute Perlen. Fast möchten wir die kühne Behauptung aufstellen, Fromentin's Schöpfungen hätten durch die Radirung noch an Klarheit gewonnen, besonders die Pferdestudien suchen an Korrektheit der Zeichnung und Feinheit der Ausführung ihres Gleichen. Facsimile-Reproduktionen von einer Anzahl seiner charakteristischen, an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnungen, die zum Theil schon Vorstudien zu später ausgeführten großen Gemälden sind, schließen sich an. Das Original des heliographischen Titelbildes „Der Falkenjäger" gehört der Wittwe dieses Märchenerzählers mit Pinsel und Palette, mit dem Bleistifte und mit der Feder. Schon gleich auf Seite 3 der Sahara tritt uns in der Beschreibung eines Rembrandt'schen Blattes, die an sich schon ein Meisterwerk von Stil und Beobachtung ist, der scharfäugige Kritiker entgegen, dessen kurz vor seinem Tode in der „Revue des deux mondes" und dann als Buch veröffentlichte Artikel über die „Maîtres d'autrefois" so großes Aufsehen erregten. Es ist, als habe der Geist seiner Umgebung auf den warmherzigen Franzosen eingewirkt und seinem Stile jenen Hauch orientalischer Poesie aufgeprägt, der ihn bald mit lichtem Sonnengold durchglüht, bald seine wehmüthigen Schatten darüber breitet. Die Zeit der Entdeckungsreisen, wo Algier noch jungfräulicher Boden war, ist längst dahin, eine ganze Kolonie von Malern ist in Fromentin's Fußtapfen getreten, Algier und Marocco wimmeln von Ateliers, und der Vollblutmaler beginnt sammt dem Vollbluthengste auszusterben Auvergnaten und Savoyarden verirren sich bis in die algierischen Küstenstädte, und der trennende Meeresarm ist heute zur Verbindungsstraße geworden. Trotzdem hat das Interesse für Fromentin's Buch eher zu- als abgenommen: es spiegelt Wahrheit und liest sich doch wie ein Roman! Wie Fromentin von seinem Freunde Vandell, dem echten Typus des Franzosen aus den dreißiger Jahren, Abschied nimmt und dessen Silhouette am grauen Wüstenhimmel langsam verschwinden sieht, so blicken auch wir ihm im Geiste wehmüthig nach; auch unsere Reise ging mit der Heimkehr des kundigen Führers zu Ende, und wir legten das harmonisch schöne Werk mit einem Aufathmen der Be



friedigung und des Bedauerns zugleich aus der Hand. — Der Preis variirt zwischen 40 bis 400 Franken, aber die Ausgaben zu 60, zu 100 und zu 400 Franken waren bereits vor Weihnachten gänzlich vergriffen.

„Amsterdam et Venise par Henry Havard, Plon, Paris", hat eine zweite Auflage erlebt. Der seit Jahren im Haag ansässige Kunstschriftsteller hat darin eine geistvolle Parallele zwischen der Königin der Amstel und der Königin der Adria gezogen, und das Buch liest sich leicht und angenehm. Siebenundzwanzig Radirungen von Städteansichten und 124 Holzschnitte ergänzen den lebendig geschriebenen Text.

„Les amateurs d'autrefois par L. Clement de Ris, Plon, Paris", stellt sich gleichfalls als älterer Genosse mit den Novitäten des Weihnachtsmarktes ein. Es enthält in den Biographien der hervorragendsten fürstlichen und adeligen Kunstfreunde und Sammler der letzten zwei Jahrhunderte eine Art ergänzenden Katalogs der Gemäldegalerie des Louvre, denn die besten Sachen sind fast ohne Ausnahme entweder durch Vermächtniß oder durch Ankauf in den Besitz dieser nationalen Schatzkammer übergegangen. Manche Gemälde wie van Dyck's Porträts Karl's I., die köstlichen Metsu's oder die besten Italiener kann man über hundert Jahre lang durch die verschiedenen Privatgalerien verfolgen, und die Radirungen geben dazu die Bilder der Sammler, unter denen Mazarin, die Gräfin de la Verrue, Claude Maugis, der Vermittler zwischen Maria von Medicis und Rubens, de Lassay, Julienne, Randon de Boisset, de la Live de Jully, der Kölner Jabach und Vivant-Denon die Hauptstellen einnehmen.

Firmin Didot's solider Verlag pflegt sich durch kulturgeschichtlich bemerkenswerthe Werke auszuzeichnen. Die glänzend ausgestatteten Arbeiten Paul Lacroix's, des Bibliophile Jacob, wie er selbst sich nennt, stehen an deren Spitze. Das Jahr 1876 brachte „Le XVIIIme Siècle, Institutions, usages et costumes, France 1700—1789", einen reich mit 21 wohlgelungenen Chromolithographien und über 350 Holzschnitten nach Gemälden und Stichen der tüchtigsten Künstler der Epoche, Watteau, Vanloo, Boucher, Cochin und Andern ausgeschmückten Prachtband, welchem Ende 1877 die zweite, ebenso gediegene Hälfte, „Le XVIIIme Siècle, Lettres, sciences et arts, France 1700—1789" folgte. Das für die étrennes von 1879 verheißene „XVIIme Siècle" desselben geschätzten Autors wird erst Ende dieses Jahres im Handel erscheinen. Bei derartigen Arbeiten müssen Schriftsteller und Verleger zusammenwirken, um ihr Bestes zu leisten, und das Haus Firmin Didot hat in dieser Hinsicht ein bedeutendes Verdienst um die französische Kulturgeschichte.

Auch die Novität dieses Jahres: „Les rues du Vieux Paris, galerie populaire et pittoresque par Victor Fournet, Firmin Didot et Cie., Paris", gehört derselben Kategorie an. Wer, wie Montaigne sagt, Paris bis zu seinen Warzen liebt, wird Fournel's Laterna Magica in Wort und Bild freudig willkommen heißen. Längst verschwundene Straßen bauen sich wieder auf, die Gräber geben ihre Todten heraus, und das Echo wiederholt die längst vergessenen Lockrufe der Verkäufer. Die nationalen, die religiösen und die volksthümlichen Festlichkeiten, die Geschichte des Karnevals, die Schreiber, die Taschenspieler und die Gaukler, die Troubadours, die Minstrels und die Bänkelsänger, die Komiker der Gasse und die Paraden, die Anpreisungen der Verkäufer und die kleinen Handwerke unter offenem Himmel, sowie die berühmt gewordenen Typen und Gestalten, so lauten die Ueberschriften der Kapitel und das Alles zieht an uns vorüber. Eine Reihe von 165, fast ohne Ausnahme nach alten Miniaturen, Stichen oder Holzschnitten der Zeit angefertigten, in den Text gedruckten Holzschnitten erleichtert Uneingeweihten das Verständniß dieser aus dem Dunkel der Chroniken an das Tageslicht beförderten Vergangenheit. Man möchte noch mehr hören, das Thema ist noch lange nicht annähernd erschöpft, als der Autor auf Seite 656 den Bericht widerstrebend abbricht und der Neugierde mit dem Scherzworte „sat prata biberunt" einen Riegel vorschiebt.

Bei der zweiten Novität derselben Firma: „Histoire abrégée des Beaux-Arts chez tous les peuples et à toutes les époques par Félix Clément, Firmin-Didot et Cie., Paris", liegt die Sache anders als gewöhnlich: der Verleger hat sein Bestes dabei geleistet, doch die Korrektheit des Textes hält nicht immer mit derjenigen der Illustrationen Schritt. Einen Abriß der Geschichte der schönen Künste bei allen Völkern und zu allen Epochen zu schreiben, erfordert neben Schärfe und Klarheit des Urtheils vor allem Unparteilichkeit und Uebersicht des zu Bietenden, und man kann, wie Felix Clement, Verfasser einer preisgekrönten „allgemeinen Geschichte der Kirchenmusik von ihrem Ursprunge bis zu unseren Tagen" und auf dem besten Wege sein, auf dem Gebiete der Kirchenmusik Autorität zu werden, ohne daß man darum nur die Hand nach den Lorbeern eines Charles Blanc, Fromentin oder Mantz auszustrecken braucht, um sie sich als fertigen Kranz auf die Stirn zu setzen. Die Kunstkritik blüht eben in Frankreich und Clement's Abriß würde als Abc für Laien neben den tiefergreifenden, umfangreicheren Werken lebhaften Beifall finden, wenn der Wille nicht das Können weit überflügelt hätte. Die französische Kritik hat dem Verfasser allerlei geschicht-



liche Ungenauigkeiten sowie die Haltlosigkeit seiner Phantasieästhetik nachgewiesen; wir beschränken uns auf den wohlmeinenden Wunsch, das Werk möge von kundiger Hand neu revidirt und dabei zugleich um die gehässigen Ausfälle, welche in einem so knappen Resumé unstatthaft sind, verkürzt werden, — wenn es überhaupt eine zweite Auflage erlebt.

Die Jury der letzten Pariser Welt-Ausstellung hat dem Hause Rothschild in Paris außer fünf goldenen, silbernen und Bronzemedaillen das Kreuz der Ehrenlegion für die dort ausgelegt gewesenen schönen Veröffentlichungen verliehen, und die reich ausgestatteten Prachtwerke, welche wir schon im Jahre 1877 auf verschiedenen Berliner Weihnachtstischen sahen, beweisen, daß sie auch bei uns Beifall finden. Wir meinen vorzüglich: „Venise par Ch. Yriarte, Rothschild, Paris“, einen mit 525 Illustrationen versehenen Folioband, der auf 400 Seiten ein vollständiges Bild von Venedigs historischer und künstlerischer Bedeutung giebt. Er führt in die Archive und in das Arsenal, in die Kirchen und in die typographischen Anstalten der Aldi, in die Maler-Ateliers, in die Glasfabriken von Murano und zu den Mosaikarbeitern, zu der Spitzenklöpplerin und zu den glänzenden Festlichkeiten des Dogen, auf den großen Kanal und in die stillen Lagunen, auf das flache Dach, wo die vornehme Venetianerin ihr Haar in der Sonne bleicht, und in die Rathsversammlung der Zehn. Yriarte's gediegenes Wissen fußt auf dem eingehendsten Quellenstudium und seine Monographie der traumumwebten Lagunenstadt wird nicht leicht überflügelt werden. Sowohl als Erinnerung an Genossenes und Geschautes wie als Vorbereitung zum Fluge gen Süden hat sie gewiß auch in diesem Jahre unter manchem deutschen Christbaume gelegen.

Hermann Billung.

Nekrolog.

Friedrich Eduard Meyerheim †. In der Nacht von 17. zum 18. Januar starb in Berlin im Hause seines Sohnes Paul der kgl. Professor Friedrich Eduard Meyerheim, den man mit Recht den Begründer der Berliner Genremalerei nennt. Seit 1870 hatte der fleißige, bescheidene Mann den Pinsel aus der Hand gelegt. Ein schweres Nervenleiden lähmte seinen sonst so regen Geist, und sieben Jahre führte er ein qualvolles Dasein. Im Frühjahr 1877 wich die Krankheit wieder von ihm, und er konnte sich wieder mit alter Rüstigkeit seiner Kunst hingeben. Er schickte auf die letzte akademische Kunstausstellung ein liebenswürdiges Genrebild, Harzer Holzwaarenverkäuferin, die Wiederholung eines älteren. Die jüngere Generation, welche durch die groben Farbeneffekte der modernen Naturalisten verwöhnt ist, ging freilich achtlos an dem anmuthigen Bildchen vorüber. Aber die älteren gedachten in Liebe und Dankbarkeit des Mannes, der vor vierzig Jahren den Schatz der wahren Empfindung, der echten Biederkeit, der treuherzigen Einfalt und des köstlichen Humors hob, der im deutschen Bürger- und Bauernhause ruhte. Vor drei Monaten kehrte sein altes Leiden mit erneuerter Heftigkeit zurück. Drei Monate lang lag er ohne Bewußtsein auf dem Krankenlager. Dann erst erlöste ihn der Tod.

Meyerheim wurde in Danzig am 7. Januar 1808 geboren. Sein Vater, der ein bescheidener Stuben- und Dekorationsmaler war, weihte den Knaben in die Geheimnisse seiner Kunst ein. Doch entwuchs der Sohn bald der leitenden Hand des Vaters. Auf der Kunstschule seines Geburtsortes gewann er, angeregt durch den Direktor derselben, den Architekturmaler Schulz, eine entschiedene Vorliebe für malerische Baudenkmäler, an denen seine Vaterstadt so außerordentlich reich ist. Aus dem Kreise der Architektur wählte er auch den Stoff für seine erste größere Arbeit, mit der er vor die Oeffentlichkeit trat. Im Jahre 1830 hatte er die Berliner Kunstakademie bezogen, ohne sich jedoch einem der damals dort wirkenden Lehrer anzuschließen. Seiner nordischen, im realen Leben gefestigten Natur widerstand die süßliche Romantik der Düsseldorfer, wenngleich er ihr nachmals seinen Tribut zollte. Auf eigene Hand durchwanderte er mit dem jetzigen Geh.-Oberbaurath Strack die Mark Brandenburg und machte perspektivische Aufnahmen von den zahlreichen Backsteinbauten des Landes, die er später auf Stein zeichnete und publicirte. Die Staffage, mit welcher er seine Ansichten belebte, offenbarte zuerst seine eigenthümliche Begabung, die sich bald darauf zu schönster Blüthe entfaltete, als er im Jahre 1836 sein erstes selbständiges Bild, ein Schützenfest westfälischer Bauern, ausstellte. Der Consul Wagener erwarb das Bild, und mit dessen Sammlung ging es in die Nationalgalerie über. Damit war der Weg vorgeschrieben, auf dem der Künstler fortan wandelte. Er hatte sich nur eine kleine Domaine ausersehen, das Leben der norddeutschen Bauern, besonders dort, wo es sich durch eine gefällige und charakteristische Volkstracht malerischer gestaltet, im Harz und am Rhein; aber diese kleine Domaine beherrschte er mit vollkommener Meisterschaft. Das Tragische lag seiner Natur fern; friedliche Heiterkeit und stilles Behagen waren das Lebenselement seiner Kunst, und darum gelangen ihm auch besonders humoristische Scenen aus der Kinderwelt. Seine malerische Technik war einfach und ohne Raffinement. Sie war ihm nur Mittel zum Zweck; wenn er sein eigenes tiefes Gefühl, sein Gemüth in seinen Bildern zum Ausdruck gebracht, hatte er sich selbst genügt. Die Galerie Ravené in Berlin besitzt neben einigen Darstellungen aus dem Leben der Harzer Bauern auch einige besonders liebliche Kinderbilder.

Paul Meyerheim hat vor zwei Jahren seinem Vater in einem meisterlichen Porträt für das städtische Museum in Danzig ein würdiges Denkmal gesetzt.

A. R.

Kunstliteratur.

O. B. **Publikation über das Wiener Belvedere.** Unter den Leistungen des Kunstverlages nimmt das Unger-Lützow'sche Wiener Galeriewerk eine so hervorragende Stelle ein, daß jede neue Lieferung von allen Kunstfreunden mit steigendem Interesse begrüßt zu werden verdient. Es ist ein

Vergnügen, hier Künstler, Kunstschriftsteller, Kunstverleger und Drucker im würdigen Wetteifer zu sehen, die spitzigste Feder des verdrießlichsten Kritikers stumpf zu machen. Hier bleibt nur Arbeit für das Kleingewerbe der Nörgelanten. Es liegen uns zwei neue Hefte und der Prospekt des Ganzen mit dem Verzeichniß der noch folgenden vor. Darnach wird das abgeschlossene Werk 25 Lieferungen mit je vier Radirungen und zwei bis drei Bogen Text umfassen. Die Palme der letzten beiden Hefte gebührt unstreitig Dürer's Maximilian I. Aber auch Vlieger's Rhede mit Schiffen und Hobbema's Furth gehören zu den glücklichsten Leistungen der Unger'schen Nadel. Den Lützow'schen Text sind wir gewohnt nicht aus der Hand zu legen, ohne unser Wissen zu bereichern. Er zeichnet sich in dieser Beziehung auch diesmal wieder sehr vortheilhaft aus. Die kleinen, in den Text verwebten Radirungen, Initialen und Vignetten geben dem Ganzen eine Vornehmheit, die ähnlichen Publikationen des In- und Auslandes als Muster empfohlen werden darf. Die kaum erworbenen, geschweige denn verarbeiteten Motive der Renaissance drohen neuerdings in einer Ueberladung zu ersticken, die wir auch heute noch barock im schlimmsten Sinne des Wortes nennen müssen. Bei dem Hang unserer Zeit zum Barocken in Wissenschaft, Poesie, Musik und Kunst sollte aber einer solchen frühen Ueberreife von den betheiligten Kreisen mit Bewußtsein entgegengearbeitet werden. Das Wiener Galeriewerk ist ein nachahmungswürdiges Beispiel für Künstler und Verleger, wie mit den allereinfachsten, ja unscheinbarsten Mitteln allein die echte Schönheit erreicht wird. — Wir wurden wiederholt gefragt, ob die Abdrücke mit der Schrift von galvanischen Ablagerungen genommen würden. Aus bester Quelle können wir versichern, daß alle Abdrucksgattungen von den Originalplatten herrühren, die mit der Schrift von den verstählten.

Sammlungen und Ausstellungen.

In Bezug auf die internationale Kunst-Ausstellung zu München geht uns von zuverlässiger Seite folgende Mittheilung zu: Die Ausstellung findet bestimmt im Sommer dieses Jahres im kgl. Glaspalaste zu München nach dem ausgegebenen Programme (s. Kunst-Chronik d. J., Nr. 9) statt. Eine Aenderung desselben ist nur bezüglich des Eröffnungstermines eingetreten, der entgegen den früheren Bekanntgebungen vom 1. Juli auf den 20. Juli verschoben werden mußte. Der Grund dieser Änderung war die Rücksicht auf die Beschickung der Künstler Frankreichs, Belgiens ꝛc., deren Werke die Ausstellung als eine internationale keinenfalls entbehren dürfte, die aber, weil sie zumeist im Pariser Salon zur vorherigen Ausstellung gelangen, nach dem Schlusse desselben (15. Juni) nicht mehr rechtzeitig in München hätten eintreffen, resp. zur geeigneten Ausstellung gelangen können. Der Termin für die Anmeldung und Einsendung ist, mit alleiniger Ausnahme der im Salon ausgestellten Kunstwerke Frankreichs, Belgiens ꝛc. derselbe geblieben (31. März und 31. Mai) für die letztgenannten ist der späteste Einlieferungstermin der 15. Juli.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Die Sitzung vom 7. Januar wurde vom Vorsitzenden, Herrn Curtius mit geschäftlichen Mittheilungen eröffnet. Nachdem sodann der bisherige Vorstand durch Acclamation wiedergewählt war, legte Herr Curtius die eingegangenen Schriften vor: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland, Heft 64; Pervanoglu — über den Ursprung des Namens Triest; Castorgi — über die alten Gräber bei Nauplia; Friedländer — über eine Münze von Aineia; Becker — neue Sammlung unedirter Henkelinschriften, endlich den zweiten Band der kleinen Schriften von W. Vischer, dessen rastloser und verdienstvoller Thätigkeit für die Förderung der klassischen Alterthumswissenschaft, der Vorsitzende einen warmen Nachruf widmete. Herr Adler legte eine Anzahl eigener Aufnahmen und Zeichnungen aus Mykenä vor und knüpfte daran eine ausführliche Besprechung der großen Fortschritte, welche den Schliemann'schen Ausgrabungen verdankt werden. Er wies aus technischen Gründen nach, daß seine 1876 ausgesprochene Annahme einer Erweiterung der Burg nach Westen hin, an Ort und Stelle sich bestätigt habe und somit das Löwenthor dieser jüngeren Epoche, die von Schliemann aufgefundenen Fürstengräber der Zeit der ersten Burg-Anlage angehören müssen. Die bekannten Tholenbauten, deren jetzt schon 11 in Griechenland nachgewiesen sind (davon 7 allein in Mykenae und der nächsten Nachbarschaft) erklärte er für Grabanlagen aus der Atridenzeit, deren innere Struktur auf ein westasiatisches Backsteingebiet (wahrscheinlich Sardes und das Hermusthal) zurückweist, während die kunstvolle Außenarchitektur mit dem Löwenthorrelief im engsten Zusammenhange steht und die unzweideutigsten Spuren eines auf lykischen Traditionen beruhenden uralten Holzbaues bekundet. Herr Hübner legte statt des verhinderten Herrn Conze das soeben erschienene zweite Heft des zweiten Jahrganges der „Archäologisch-epigraphischen Mittheilungen aus Oesterreich“ vor und empfahl diese von Herrn Conze begründete, von den Herren Benndorf und Hirschfeld fortgeführte und von der Wiener Akademie der Wissenschaften in aufgeklärter Liberalität auf das dankenswertheste unterstützte Publikation angelegentlich der allgemeinsten Beachtung. Auch dieses Heft ist reich an interessanten Mittheilungen; die Zusammenstellung der römischen Schildbuckel von dem Vortragenden, die Mittheilung der Bronzewerke einer Wiener Privatsammlung (Trau) von Gurlitt, ein interessantes Leda-Relief des Linzer Museums (von Majonica besprochen) werden durch wohlgelungene Tafeln illustrirt. Der archäologische Bericht aus Oesterreich von Benndorf, sowie Hirschfeld's Bericht über die endlich mit bestem Erfolg in Angriff genommenen Ausgrabungen von Carnuntum (Petronell bei Wien) sind besonders hervorzuheben. Dem schönen Unternehmen, welches nun schon die Probe zweijährigen erfolgreichen Bestehens hinter sich hat, wurde der beste Fortgang und allseitige Unterstützung gewünscht. Herr Wattenbach legte die Abhandlungen von Charles Graux über die Befestigung von Carthago vor, in welchen mit Benutzung des Philo von Byzanz in einem nach den Handschriften verbesserten Text dargethan wird, daß die gewaltige, in ihren Resten nachgewiesene Mauer durch ein Vorwerk und Gräben mit Palisaden geschützt war, was auch aus anderen Umständen hervorgeht und sowohl dem damals üblichen System als auch den Nachrichten von Thapsus und Hadrumentum entspricht. Auf dieses System bezieht Graux den Ausdruck einer dreifachen Mauer, dessen buchstäbliche Annahme unmöglich und auch von Mommsen verworfen ist. Es wurde bei der Gelegenheit auch auf die paläographischen Arbeiten des Herrn Graux, namentlich seine scharfsinnige Abhandlung über die Stichometrie und seine Sendung nach Spanien zur Aufsuchung griechischer Handschriften in den dortigen Bibliotheken hingewiesen. An der sich diesem Vortrage anschließenden Diskussion betheiligten sich die Herren Mommsen, Adler und Weil. Letzterer machte aufmerksam auf eine in großem Maßstabe ausgeführte Aufnahme der ganzen Befestigung von Konstantinopel im Aufriß und Grundriß von dem griechischen Architekten Baltatsi. Diese anscheinend recht sorgfältige Arbeit befand sich 1875 auf der Gewerbe-Ausstellung in Athen und ihre Erwerbung wäre bei der schnell und ununterbrochen fortschreitenden Demolirung von größtem Werth. Zum Schluß berichtete Herr Curtius über die Ausgrabungen von Olympia, deren Fortgang durch Regenwetter gehemmt worden ist. Dennoch sind die Giebelskulpturen durch neue Funde ergänzt und zwei zu den Metopen gehörige Köpfe gefunden worden. Vor dem südlichen Altisthor fand sich der Obertheil eines Idols in ägyptisirendem Stil; im S. O. der Altis kommen Grundmauern eines größeren Gebäudes zum Vorschein. Außerdem lagen architektonische Zeichnungen des Herrn Bormann von der neu gefundenen dorischen Halle aus.

* **Die silberne Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares** am 24. April d. J. wird in der ganzen Monarchie festlich begangen werden. In Wien soll u. A. ein großartiger Festzug veranstaltet werden, an dessen Durchführung die Künstlerschaft hervorragenden Antheil nimmt. Mit der Leitung des Ganzen ist ein vom Gemeinderathe bestelltes Komité betraut, welches kürzlich über die Vorbereitungen Bericht erstattete. Nachdem die Professoren Kundmann und Makart, der Maler Schilcher und die Architekten Streit und Wagner, welche die Wiener Künstlergenossenschaft zur Ver-



stärkung des gemeinderäthlichen Komité's gewählt hatte, in das letztere eingetreten waren, wurden sogleich die Berathungen über die Wahl und Anordnung des Festplatzes und über die Gestaltung des Festzuges gepflogen. Uebereinstimmend mit den Künstlern wurde nach genauer Erwägung der lokalen Verhältnisse der Raum zwischen dem äußeren Burgthore und den k. k. Museen als der einzig entsprechende Ort für den Festplatz erklärt und beschlossen, hierzu die Zustimmung des k. k. Obersthofmeister-Amtes zu erwirken. Auf diesem Platze werden die Kaiserloge und die dem kaiserlichen Hofstaate, dem diplomatischen Corps, den k. k. Ministerien u. s. w. vorbehaltenen Tribünen, ferner die Tribünen für den Gemeinderath und für die zu diesem Huldigungsakte geladenen Vertretungen, Korporationen, Institute u. s. w. errichtet werden. Auf Grund dieser räumlichen Dispositionen haben sich die in dem Komité vertretenen Künstler bereit erklärt, die Pläne für die erforderlichen Baulichkeiten und für deren Dekorirung auszuarbeiten. In Bezug auf die Gestaltung des Festzuges wurde beschlossen, die einzelnen Korporationen, Genossenschaften und Vereine möglichst in größeren Gruppen zu vereinigen. Um dem Festzug den Charakter einer dem Kaiser und der Kaiserin dargebrachten Huldigung zu bewahren, wurde grundsätzlich festgehalten, denselben derart anzuordnen, daß Deputationen und Abtheilungen der Korporationen und Genossenschaften nicht blos in Kostümen, sondern auch im schwarzen Festkleide daran theilnehmen können. Die künstlerische Gestaltung der einzelnen Gruppen hat auf Einladung des Komité's Herr Professor Hans Makart übernommen. Derselbe erklärte sich freundlichst bereit, die von ihm komponirten Skizzen für sämmtliche Gruppen der Festkommission des Gemeinderathes zur Benutzung zu überlassen und die Ausführung der danach angefertigten Zeichnungen für die verschiedenen Kostüme zu überwachen. Ein Theil der Skizzen ist theils schon vollendet, theils der Vollendung nahe, so daß daher innerhalb der nächsten Tage das Komité in der Lage sein wird, die Verhandlungen mit dem Komité des Genossenschaftstages, sowie mit den Korporationen und Genossenschaften in Bezug auf die Anmeldung der Zahl der kostümirten Theilnehmer und die Ausführung der Kostüm- und Gruppenbilder direkt zu beginnen. Inzwischen wurden auch einzelne Institute und Korporationen, sowie sämmtliche gewerbliche Genossenschaften Wiens von dem Bürgermeister zur Betheiligung an dem Huldigungsakte eingeladen. Die Vorstände der gewerblichen Genossenschaften haben auf Grund der Beschlüsse des Genossenschaftstages der Mehrzahl nach besondere Genossenschafts-Versammlungen einberufen. So viel bekannt, haben sich bisher alle Genossenschaften für die Betheiligung mit Fahnen und Bannern ausgesprochen, und die Mehrzahl wird auch durch kostümirte Mitglieder vertreten sein. Größere, nach ihrem Gewerbe geeignete Genossenschaften haben auch die Bildung von künstlerisch gestalteten Gruppen nach den von Professor Makart gelieferten Kompositionen beschlossen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 1.
Ein Rückblick. — Die Bedeutung der „Vier Apostel" Albrecht Dürers (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 5 u. 6.
Die Arbeitstheilung im Ausstellungswesen, von J. Landgraf. — Von der Pariser Ausstellung — Eisen-Arbeiten (17. Jahrh.), Zeichnung von A. Niedling. — Die königl. Porzellan-Manufactur in Berlin. — Von der Pariser Ausstellung (Metall-Arbeiten.)

Deutsche Bauzeitung. No. 1—3.
Der Verband und die Sorge für Erforschung und Erhaltung der deutschen Baudenkmale, von K. E. O. Fritsch. — Die Ausstellung von Reiseskizzen in Berlin.

Die Grenzboten. No. 1—4.
Springer's Raffael und Michelangelo. — Eine Baugeschichte von Dresden. — Zur Biographie von Petrus Paulus Rubens, von A. Rosenberg.

Literarische Rundschau 1878. No. 3 u. 17.
Springer, Raffael und Michelangelo. Von A. von Reumont.

Kunstkroniek. No. 21 u. 22.
Alte Ornamentstiche in neuen Ausgaben, von R. Bergau. — Overzicht van de Geschiedenis der Bouwkunst.

Journal des Beaux-Arts. No. 1 u. 2.
Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Le peintre van Hulsdonck, von A. Goovaerts. — Servais de Coulx, von E. Matthieu. — Le Musée Molière, von H. Jouin. — Paul Mantz: Hans Holbein; Ph. Burty: Les lettres d'E. Delacroix; Bonnafé: Causeries sur l'art et la curiosité. — Charlier, Damry, Douffet. — Du livre de F. Clément, von E. Aubry.

Formenschatz. No. 5.
Holzschnitzerei nach Raffael's Entwurf. — Pierino del Vaga (?): Skizze zu einer Wanddekoration. — B. Negroni: Geschnitzter Thronsessel. — B. Poccetti: Skizze zu einer Plafondmalerei. — Unbekannter Meister: Skizze zu einer Kassette. — Das Wappen der Familie Kress. — Holbein d. J.: Skizzen zu Degengriffen. — B. Salomon (?): Skizze zu einer Festdekoration. — Schild aus getriebenem Metall. — Stickmuster aus H. Sibmacher's Musterbuch. — W. Dietterlin: Entwurf zu einem reichen Portal.

The Academy. No. 352.
Ph. G. Hamerton: The life of J. M. W. Turner, von F. Wedmore. — The winter exhibition of the Grosvenor Gallery, (IV.), von J. P. Richter. — The German Imperial Archaeological Institute.

Chronique des Arts. No. 41.
Le procès de M. Whistler contre M. Ruskin. — Explorations archéologiques.

Gewerbehalle. No. 2.
L. Falize Sohn in Paris: Uhr in Goldschmiede-, Elfenbein- und Email-Arbeit. — Flachat und Cochet, Lyon: Bücherschrank. — Ihme und Stegmüller: Herren-Toilette-Tisch. — Pr. Bötticher: Tischdecke in Leinendamast. — Koch und Bergfeld, Bremen: Silberner Pokal und Kelch. — Sartorio Vincenzo: Füllungsornament in Holzschnitzerei. — P. Stotz: Schreibzeug in Bronze. — Buchdeckel aus den Sammlungen des Germanischen Museums, Nürnberg.

The Portfolio. No. 110.
Alma Tadema: Sunflowers (Mit Abbild.) — John Crome, von M. M. Heaton. — E. J. Gardner: Ruth and Naomi. (Mit Abbild.) — Collection of Burlington House; The Grosvenor Gallery; The exhibition of the Institute of Painters in water-colours.

Eingesandt.

Ein Theil des reichen künstlerischen Nachlasses des am 22. Nov. 1877 als Professor der kgl. Kunstschule in Stuttgart verstorbenen Landschaftsmalers Heinrich Funk wird in den nächsten Wochen bei Rudolph Bangel in Frankfurt a. M. zur öffentlichen Versteigerung kommen. —

Wir machen die Kunstkenner und Liebhaber, sowie insbesondere die Vorsteher der Kunstakademien auf diese unvergleichlich schöne Sammlung von nahe an 100 größeren und kleineren, sorgfältigst ausgeführten landschaftlichen Zeichnungen aufmerksam; wir sind überzeugt, es bedarf nur eines flüchtigen Anschauens dieser köstlichen Blätter um Hand und Geist eines edlen Meisters in ihnen zu erkennen und von der Wahrheit der Darstellung mächtig ergriffen zu werden. — Wenn von irgend einem Künstler, so gilt es von Funk, dem liebenswürdigen, lautern, kindlich unbefangenen und doch so tiefernsten Westfalen: jedes seiner Werke, das größte wie das kleinste, trägt das volle Gepräge seines innersten Wesens; keine künstlerische Richtung der Zeit, wenn sie seinem Denken und Fühlen nicht entsprach, hat ihn je verleitet, um Ruhmes oder Gewinnes willen, sich untreu zu werden. — Von Hause aus ernst angelegt, in strenger, auch landschaftlich herber Umgebung aufgewachsen, aber dabei doch heiteren Sinnes und voll thatkräftigen Willens, ein echter Sohn der Natur und mit ihrem geheimsten Leben auf's Innigste vertraut und verwoben, nahm er die tief eingeprägten Bilder der Heimath in sich mit an die sonnigen Gestade des Rheines und an die Stätten seines späteren Wirkens.

Studienreisen in die Hochgebirge Baierns, Oesterreichs, Tyrols, die sich bis zu den wonnigen Seen der Lombardei ausdehnten, boten ihm eine unerschöpfliche Fülle großer Aufgaben, und mit eisernem Fleiße wußte er zu reifer Gestaltung zu bringen, was in seinem Gemüthe lebendig war, und seinen Gebilden die Stimmung einzuhauchen, welche die Landschaft selbst in ihm wachgerufen hatte. — Im letzten Jahre mußte er auf die ihm fast unentbehrliche Studienreise verzichten, aber auch an das Zimmer gefesselt, arbeiteten Geist und Hand unermüdlich fort, und viele der schönsten Zeichnungen der obenerwähnten Sammlung, z. B. die großartigen Kompositionen nach Ossian'schen Dichtungen verdanken der Zeit schweren Kampfes gegen das unerbittliche Geschick, den er in der stillen Abgeschlossenheit von der Welt siegreich

kämpfte, ihre hohe Vollendung und ihren tief erschütternden Ernst. —

Mit Rührung haben wir diese Anthologie der Werke unseres theuren Freundes wieder und wieder betrachtet; möchten sie vereint bleiben oder wenigstens nicht in alle Welt zerstreut werden! — Im Besitz einer Kunstakademie könnte sie insbesondere für das heranwachsende Künstlergeschlecht eine wahre Fundgrube der Bildung werden.

Frankfurt a. M., Februar 1879.

Dr. H. Weismann.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

20. Februar



Nr. 19.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus dem Wiener Künstlerhause. — Das königliche Schloß zu Brühl am Rhein, Photogr. von H. Rückwardt; Guido Reni's Aurora in Farbendruck. — Ed. Kurzbauer †; A. Préault †. — Konkurrenz der Wiener Akademie. — Ausstellung im deutschen Gewerbemuseum in Berlin; Fäger-Ausstellung. — A. Hlavacek; Anselm Feuerbach; Neubau der Kunstschule in Stuttgart. — Zeitschriften. — Inserate.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Die Februar-Ausstellung ist eine sehr ärmliche; es ist nicht zu erwarten, daß sie ein zahlreiches Publikum heranlocken wird. Also gleich der zweite Monat im Jahre wird für die Genossenschaft so gut wie verloren sein. Die ganze Ausstellung, alle Oelgemälde, Aquarelle und die zum Theil sehr hübschen plastischen Kleinigkeiten zusammengenommen, weist kaum hundert Nummern auf, und davon sind gut zwei Dritttheile Ueberbleibsel von der Januar-Ausstellung. Es wäre somit kein besonderer Anlaß zum Besuche dieser Ausstellung vorhanden, selbst für die „Freischärler" und die „Pflichtexemplare", d. h. auch für Mitglieder und Berichterstatter nicht, welche der Besuch der Ausstellung nur Zeit kostet — wenn sich nicht doch ein großes Bild eingefunden hätte, das man zum Aushängeschild für eine „neue" Ausstellung hätte benutzen können. Das Bild ist Vaclav Brožik's „Gesandten Ladislaw's am Hofe Karl's VII. von Frankreich".

Nach Matejko und Munkácsy hat Brožik einen schweren Stand als Träger und Retter einer ganzen Ausstellung. Die ihm also zugedachte Führerrolle ist ihm sogar entschieden gefährlich, weil sie den Beschauer verleitet, fast unwillkürlich eine strengere Kritik zu üben, als sie vielleicht unter normalen Verhältnissen geübt worden wäre. Was für die Polen Matejko, für die Magyaren Munkácsy ist, das soll wohl Brožik ungefähr für die Czechen sein. Aber wir fürchten fast, daß Professor Woltmann, wenn er noch in Prag wäre, auch Vaclav Brožik, trotz der vielen böhmischen Circumflexe, die seinen Namen zieren, den Messias für eine czechische Kunst nicht würde anerkennen wollen. Brožik hantirt mit dem Pinsel mit ganz respektabler Geschicklichkeit, und man kann sich ihn so lange ganz ruhig gefallen lassen, so lange er uns nicht aufgedrungen und aufdisputirt wird als ein nationaler Heros, der er ganz und gar nicht ist. Sein Bild hat die volle Größe der weitläufigen Polenbilder Matejko's, und Brožik hat sich die großen Kompositionen des am Ende doch groß angelegten Polen mit Nutzen angesehen. Auch er bemüht sich, lebensvolle Gesichter, kostbare Pelze, Sammet, Brocat, Leder und dergl. mehr zum Sprechen und zum Greifen wahr hinzusetzen, aber seine Bemühungen bringen ihn doch nur bis zu einer Grenze, bis an den Rand einer tiefen Kluft, derselben, die ihn für ewig von Matejko trennt. Er komponirt anständig, er zeichnet und er malt anständig, aber er kommt auch niemals über jene in sozialer Hinsicht so sehr schätzenswerthe, im Grunde aber doch jeglicher Genialität bare Wohlanständigkeit auch nur um eines Haares Breite hinaus. Nirgends tritt aus dem Bilde eine bedeutsame künstlerische Individualität hervor. Wir haben hier nicht einmal Verirrungen, dafür aber auch keine hervorstechenden Vorzüge. Es ist Alles hübsch, recht hübsch, nur etwas zu groß. Warum so groß? Ein Viertel der jetzigen Größe hätte auch ausgereicht für dieses Motiv, oder für das, was der Künstler in das Motiv hineinzulegen und aus demselben herauszuschlagen vermocht hat. Das Motiv? Wir haben ja noch gar nichts darüber gesagt, und eigentlich ist auch nichts darüber zu sagen. Jeder moderne genius loci einer interessanten Nation — Munkácsy macht eine rühmliche Ausnahme —

glaubt einen Theil seiner Kulturmission darin suchen zu müssen, daß er uns zwingt, historische Spezialstudien, meist sehr unfruchtbarer Art zu machen. Brožik hätte sich schon etwas Besseres heraussuchen können. Die Brautwerbung Ladislaw's am Hofe Karl's VII. wurde abgewiesen, sie hatte weder eine historisch oder politisch, noch eine psychologisch interessante und bemerkenswerthe Konsequenz; es scheint, wir bekommen das kolossale Bild nur darum zu sehen, damit wir sehen sollen, daß sich einmal auch czechische Abgesandte an dem französischen Hofe präsentirt haben.

Die „Via Cassia bei Rom" von Oswald Achenbach ist ein vorzügliches Landschaftsbild, wenn es auch nicht zu den leuchtendsten Mustern gehört, die dieser Meister schon für die nachstrebende Generation hingestellt hat. Sonst haben wir von dieser Ausstellung nur wenig noch hervorzuheben, so vielleicht einige kleine humorerfüllte Genrebildchen von Hugo Kauffmann, und ganz besonders einige mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit, mit vieler Zartheit und Grazie modellirte moderne Genrefigürchen von K. Sterrer. Seine „Vier Jahreszeiten" in moderner Auffassung, sein „Heimkehrender Krieger", der von Weib und Kind förmlich erdrückt wird in liebkosender Zärtlichkeit, sind allerliebste Leistungen. Die letztgenannte Gruppe verträgt sogar einen sehr ernsthaften kritischen Maaßstab; sie ist mit einer Umsicht komponirt, mit einer weisen ökonomischen Fürsorge für eine gleichmäßige künstlerische Wirkung und für Gefälligkeit der Linien bei jedem Standpunkt, den man auch wählen möge, welche alle Achtung verdienen.

Das Neueste ist übrigens, daß diese Ausstellung auch bei bengalischer — Pardon! — bei elektrischer Beleuchtung gezeigt wird. Man macht im Künstlerhause Experimente, das liebe Sonnenlicht, wenn schon nicht ganz zu verdrängen, so doch zu ersetzen und unnöthig zu machen. Solche Experimente schaden nun freilich Niemandem, aber uns will es denn doch fraglich erscheinen, ob es einer Künstlergenossenschaft auch würdig sei, sich in solche Experimente einzulassen, die erstlich sich doch a priori als fruchtlos darstellen müssen, und die weiter eigentlich sich nur wie eine Ironie auf die Kunst der Malerei ausnehmen. Die Maler hätten doch von vornherein wissen müssen, eine wie unendlich heikliche, ja schier heilige Sache für sie das ehrliche Licht des Tages sei, und sie hätten protestiren sollen gegen Versuche, welche die Kunst profaniren. So stellt sich unserer Empfindung nach die Sache dar, bei aller Hochachtung, die wir dem elektrischen Lichte zollen. Man denke sich doch die göttliche Kunst eines Tizian oder Rembrandt geübt bei elektrischer Beleuchtung — wem eine solche Vorstellung nicht wie ein Hohn auf diese Kunst erscheint, von dem darf man wohl sagen, daß ihm der Sinn nicht aufgegangen sei für das Geheimniß und den Zauber der Farbe. Man sagt zwar, das elektrische Licht habe vor allen anderen künstlichen Beleuchtungsarten den Vorzug voraus, daß es die Farben nicht verändert erscheinen lasse. Wenn wir das nun auch im Allgemeinen gelten lassen wollen, so will es uns darum doch als eine ziemlich rohe Auffassung erscheinen, wenn man meint, ein Licht, das grün nicht blau, und blau nicht grün macht, sei darum auch schon gut, um Werken der Malerei leuchten zu können. Ehe in Wien mit dem Baue des kunsthistorischen Museums begonnen wurde, wurde ein großes hölzernes Gebäude auf demselben Platze, aus welchem das Museum herauswachsen sollte, errichtet, lediglich zu dem Zwecke, um einmal genau zu erforschen, ob Oberlicht oder Seitenlicht für eine Gemäldesammlung zuträglicher sei. Man scheute die Kosten und Umständlichkeiten nicht, um ein klares Urtheil in dieser Frage zu gewinnen — und doch, wie verschwindend gering ist der Unterschied zwischen Seiten- und Oberlicht im Verhältniß zu dem zwischen dem ruhigen Tageslicht und dem fahlen, gleißenden, irrlichtelirenden elektrischen Licht. Der Architekt des kunsthistorischen Museums ist jetzt der Obmann der Genossenschaft; er weiß es von dem Museum her, wenn nicht schon länger, gewiß genau, ein wie ungeheuer schwieriges Ding es um die Beleuchtung für Gemälde ist. Das elektrische Licht ist bei vollkommener physikalischer Theilbarkeit und bei billigerer Erzeugung sicherlich dazu berufen, große Umwälzungen in unserem sozialen Leben hervorzurufen — aber von der Kunst, wenigstens von der Malerei — für die Plastik mag es angemessen sein — halte man es ferne! Und was ist eingestandenermaßen der Endzweck dieser Versuche? Man will womöglich auch zu abendlichen Ausstellungen Publikum heranziehen. Nun steht aber die Sache so: wird nichts Rechtes geboten, dann kommt das Publikum weder bei Tag noch bei Nacht; wird aber für sehenswerthe Ausstellungen gesorgt, dann wird man auch das Auskommen finden durch die Besuche bei Tage. Macht also gute Ausstellungen, und ihr braucht die ganze Elektricität nicht, die ja ohnedies nur den Scheintod zu konstatiren, nicht aber wirklich Todtes zum Leben zu erwecken vermag! **Balduin Groller.**

Kunstliteratur.

Das königliche Schloß zu Brühl am Rhein. Photographische Aufnahmen nach der Natur von Hermann Rückwardt, kgl. Hofphotographen. Berlin 1878. Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung (R. Stricker.)

Eine halbe Stunde von Köln, an der Eisenbahn nach Bonn, liegt eine Perle der Rococo-Architektur, die

hier zum ersten Male in einem photographischen Prachtwerke weiteren Kreisen bekannt gemacht wird. Letzteres ist allerdings nicht ganz wörtlich zu nehmen. Denn die Kostspieligkeit des Werkes erlaubt seine Anschaffung höchstens den Bibliotheken oder sehr bemittelten Kunstliebhabern. Mit Rücksicht darauf ist auch nur eine ganz kleine Auflage veranstaltet worden, wiewohl eine wohlfeilere Ausgabe in Lichtdruck im höchsten Grade wünschenswerth wäre. Denn es giebt kaum ein zweites Bauwerk aus dem Rococo-Zeitalter in Deutschland, ja auch in Frankreich, das sich an Pracht, Reichthum und Geschmack der inneren Dekoration mit Schloß Brühl, dem Sitze der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln, vergleichen ließe.

Was über die Baugeschichte des Schlosses ermittelt werden konnte, hat Dr. Dohme in einer mit gewohnter Klarheit und Präcision des Ausdrucks geschriebenen Einleitung zusammengestellt. Es scheint, daß der Franzose Robert de Cotte, der Schüler und Schwager J. H. Mansard's, den Plan zu dem rheinischen Schlosse entworfen hat, das sich in seinem Grundrisse noch an den Palasttypus Ludwig's XIV. anschließt. Der Bau nahm fast ein viertel Jahrhundert in Anspruch, von 1725—1750, und demnach läßt sich auch im Innern die Entwickelung verfolgen, welche die Dekoration des Rococo vor ihrer Wanderschaft aus dem Barock- in den Zopfstil durchgemacht hat. Im Jahre 1842 und in den Jahren 1876 und 77 wurde das Gebäude einer Restauration unterzogen; doch wurde dabei die pietätsvolle Bewahrung der ursprünglichen Dekoration als oberster Grundsatz beobachtet. „Großartigere Raumentwickelungen, reichere Prachtentfaltung, sagt Dohme, bieten eine Menge von Schlössern der Zeit, wenige aber nur lassen den Vergleich mit Brühl zu in Bezug auf die harmonische Durchbildung des Ganzen in allen seinen Theilen, in Bezug auf die bei allem Reichthum herrschende Feinfühligkeit in der Formbehandlung, mit einem Wort in Bezug auf die Fülle reizender und anmuthiger Motive."

Ich erlaube mir hier einige Stellen aus den Notizen anzufügen, die ich beim ersten Besuche des Schlosses gemacht habe und die sich besonders auf das herrliche Treppenhaus beziehen. „Blickt man zur Treppe empor, so trifft das Auge ein riesiges Plafondgemälde mit allegorischen Figuren. Man giebt sich keine Mühe, die Einzelheiten zu interpretiren. Alles läuft auf die Glorie des Erbauers hinaus, dessen Ruhmestitel heute längst vergessen sind. Man sieht die Gestalt der Architektur durch die Luft schweben und dem fürstlichen Erbauer den Grundriß des Schlosses zutragen. Ein großer Gedankenreichthum herrscht in diesen Schildereien nicht, aber eine kühne Phantasie, die ihre Nahrung noch von Michelangelo und seinen nächsten Nachfolgern empfangen zu haben scheint. Man glaubt die Kuppel verlängere sich bis in's Unendliche und der blaue Himmel durchbräche das Gewölbe. Die Galerie, die sich um den Kuppelkranz hinzieht, erhöht noch die Illusion des Beschauers, der ganz berauscht die doppelläufige Treppe emporsteigt, um die Karyatiden aus der Nähe zu betrachten, welche das Kuppelgesims tragen. Die Figuren, die sich da oben zu zweien unter das Gesims stemmen, scheinen in lebhaftem Zwiegespräche begriffen. Sie gestikuliren mit einander, ihre Gesichter tragen alle einen bestimmten Ausdruck, als wickele sich unter ihnen ein Drama ab, das mit der bewegten Handlung oben am Plafond im Zusammenhang steht.... Das Mobiliar des Schlosses ist überwiegend modern. Nur in den Ecken der Zimmer sieht man noch die alten Kugel- oder Kanonenöfen, einige aus Delfter Kacheln, hier und da steht noch eine Stutzuhr und ein schön gearbeiteter Bouletisch."

Die Publikation hat sich auf die Wiedergabe des Grundrisses, der Façaden, des Treppenhauses, des Musiksaales und einiger anderer, durch die Dekoration besonders bevorzugter Räume beschränkt. Auch sind einige Details besonders photographirt worden. Doch ließe sich aus den in Schloß Brühl verborgenen Schätzen noch manches werthvolle und mustergiltige Vorbild für das Kunstgewerbe gewinnen. A. R.

N. **Guido Reni's Aurora** ist bei G. W. Seitz in Wandsbeck und Leipzig in einem großen Farbendruck erschienen, der die besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient. Der stumpfe Ton des Fresco ist glücklich imitirt, ohne daß die Farbe trocken und hart erschiene, die Behandlung der Gewänder und des Nackten ist weich und sorgfältig, der helle Gesammtton namentlich in der kühl gelben Färbung des Himmels überaus fein und klar wiedergegeben. Wir stehen nicht an, das Blatt als eine der vorzüglichsten Leistungen der Farbendrucktechnik zu bezeichnen. Das Blatt ist in G. W. Seitz' Kunsthandlung in Leipzig auf Lager zu finden.

Nekrolog.

Eduard Kurzbauer †. Am 13. Januar starb in München Eduard Kurzbauer, eines der begabtesten Mitglieder der deutsch-österreichischen Malerkolonie, nach langen furchtbaren Leiden an einem zerstörenden Gesichtsknochenkrebs, nachdem er in der letzten Zeit fast ganz erblindet war.

Kurzbauer ward am 2. Mai 1840 in Wien geboren, wo sein ihm erst vor Kurzem im Tode vorausgegangener Vater Professor der Handelswissenschaft am Polytechnikum war. Nach seinen eigenen Mittheilungen erhielt er im Elternhause eine höchst sorgfältige Erziehung, besuchte zunächst die Realschule und trat im Alter von sechzehn Jahren, da er Talent zum Zeichnen verrieth, in die bekannte lithographische Anstalt von Reiffenstein in Wien ein, um sich dort für dieses Fach auszubilden. Bald jedoch gewann er die Ueberzeugung, daß es da für ihn nichts Tüchtiges zu

lernen gebe. Aber die Lösung des auf vier Jahre abgeschlossenen Lehrvertrages war nicht blos mit rechtlichen, sondern auch mit schwer in's Gewicht fallenden finanziellen Schwierigkeiten verbunden. Indeß gelang sie, wenn auch mit Opfern, und nachdem dies geschehen, trat der Vater dem Herzenswunsche des Sohnes, sich ganz der Kunst zu widmen, nicht länger entgegen, und dieser bezog im Jahre 1857 die Wiener Akademie, nachdem er sich vorher noch ein Jahr hindurch einer gründlichen Vorbereitung unterzogen, die ihm den Besuch der höchsten Kunst-Anstalt zu einem fruchtbringenden machen sollte.

Der Professor an der Akademie K. Mayer hatte Kurzbauer's Begabung, als dieser noch bei Reiffenstein beschäftigt war, für eine ganz ungewöhnliche erklärt, aber es schien, daß er sich in seinem Wohlwollen für den jungen Menschen getäuscht hatte. Allerdings galt Kurzbauer während seines sechsjährigen Besuches der Akademie als einer ihrer besten Schüler, erhielt 1861 einen Aktpreis und genoß ein dreijähriges Schulstipendium; gleichwohl begann für den jungen Künstler nach seinem 1861 erfolgten Abgange von der Akademie eine Zeit der getäuschten Hoffnung und der bittersten Sorgen.

Kurzbauer konnte sich nicht entschließen, jetzt, wie allgemein üblich, eine Meisterschule zu besuchen, und so kam es, daß er sich die nächsten drei Jahre erfolglos abmühte; war er doch mit sich selbst noch nicht darüber in's Klare gekommen, welche Richtung er einschlagen sollte! Kurzbauer's erste Arbeiten wurden von der Kritik gar nicht, oder besten Falles nur leichthin erwähnt. Noch war das Talent nicht zum Durchbruch gekommen. Aber die Entscheidung nahte; das Jahr 1867 brachte ihm einige Anerkennung, und damit wuchs des jungen Künstlers Muth. Vorüber war die Zeit des Schwankens und der bangen Unklarheit; die frische Kraft, sich selber überlassen, erfaßte schließlich das Rechte. „Die Märchenerzählerin", eine figurenreiche Komposition, bahnte Kurzbauer den Weg in die Schule Piloty's, in welcher er aber nur zwei Jahre, 1868 bis 1870, verblieb.

Der Eintritt in diese Schule bezeichnete eine neue Phase seines Lebens, wenn auch die materielle Seite desselben keineswegs eine sonnige war. Bewarb sich doch Kurzbauer vier Jahre lang ohne den gewünschten Erfolg um ein Stipendium, und die Unterstützung aus dem väterlichen Hause floß nur spärlich! Nun aber entstanden mehrere kleine Genrebilder, die sich steigender Anerkennung erfreuten, und mit seinen „Ereilten Flüchtlingen" trat Kurzbauer im Frühlinge des Jahres 1870 aus den Reihen der Schüler in die von Meistern, deren Werke würdig befunden wurden, in einer der ersten Kunst-Sammlungen der Welt, in dem Belvedere zu Wien, Aufnahme zu finden. In dem genannten Bilde kamen bereits alle Vorzüge seiner Darstellungsweise in hervorragendster Weise zur Geltung, wenn auch die technische Durchbildung theilweise noch die letzte Vollendung vermissen ließ.

Das Ansehen, das die Genremalerei in unseren Tagen genießt, beruht zum großen Theile darauf, daß sie gelernt hat, die Kulturgeschichte in ihren Kreis zu ziehen, dem Entwickelungsgang des Menschengeschlechtes durch alle Stadien nachzuspüren, und daß man es rückhaltlos ausspricht, daß die Kenntniß der Sitten und des häuslichen Lebens für die Beurtheilung eines Volkes zum Mindesten ebenso werthvoll ist wie die Kenntniß seiner blutigen Kriege und unblutigen Staatsaktionen. Um aber Kulturgeschichte zu malen, genügt es nicht Kostüme und Geräthe mit photographischer Treue darzustellen, genügt auch nicht der bloße Blick für das Malerisch-Schöne. Dazu bedarf es eines allzeit offenen und hellen Blickes, eines tiefen Verständnisses für die Welt im Großen und Kleinen, für die Eigenthümlichkeiten, Tugenden und Schwächen der Menschen, für ihr Hassen wie für ihr Lieben; dazu bedarf es des hohen moralischen Ernstes, wie des auch das Peinlichste von der wenigst dunklen Seite nehmenden Humors. Die Zahl der Künstler, welche Kulturgeschichte malen, kann hiernach nicht groß sein. Unter ihnen nimmt Eduard Kurzbauer einen der ersten Plätze ein. Nur Wenige erzählen so lebendig, schildern das Leben so frisch, stellen charakteristische Züge so geschickt an den Platz, auf dem sie am besten wirken können, wie Kurzbauer.

Wie drastisch schildert er uns in den „Ereilten Flüchtlingen" die Situation des jungen Pärchens, das eben miteinander dem Gymnasium und der Pension entlaufen und mit Extra-Post planlos in die weite Welt hineingefahren ist, nachdem die Mutter des lieblichen Backfisches der Sache ein Ende machen gewollt! Wie mit kaltem Wasser begossen nimmt der „Abgewiesene Freier" seinen traurigen Abschied, denn das hübsche Trotzköpfchen ist nun einmal eigensinnig genug, den langweiligen Burschen nicht zum Mann nehmen zu wollen. In seinem „Ländlichen Fest in Württemberg" gab uns der Künstler Gelegenheit, den Reichthum der Komposition, die charakteristische Gestaltung seiner Figuren und sein glänzendes sonniges Kolorit zu bewundern. Voll von leidenschaftlicher Bewegung tritt dem Beschauer „Ein stürmischer Verlobungstag" entgegen. Noch harren die jungen Leute ängstlich der Zustimmung des sich verstimmt abwendenden Vaters des Jünglings, dessen Erkorene mit ihrer Mutter sich in seinem Elternhause eingefunden hat. „Vor dem Begräbniß" läßt all den unsäglichen Jammer eines Trauerhauses an uns vorüberziehen, das ein geliebtes Wesen für immer scheiden sieht.

Kurzbauer's scharfes Auge mußte nothwendig auch von den Erscheinungen Akt nehmen, welche die politische Aufregung unserer Tage hervorbringt. Politische Wahlen haben heute eine zum Mindesten ebenso tief gehende Bedeutung wie in den Tagen Hogarth's, und so lag es für den Künstler nahe genug, einen so brauchbaren Stoff zu erfassen, wie er in einer „Wahlbesprechung" vorliegt. Aber Kurzbauer wollte kein politisches Tendenzbild malen, wenn auch sein Bild keinem Zweifel Raum giebt, auf welcher Seite er selber steht. Mit weiser Mäßigung zeigt er nur, wie die Ueberredungskunst eines in hochgeachteter Stellung befindlichen Mannes auf verschieden angelegte Naturen wirkt, wie hier sich unbedingtes Vertrauen dem Seelenhirten auch in Angelegenheiten unterwirft, die mit seinem Berufe nichts gemein haben, während hinwiederum der Geist der Neuzeit Anderen die altgewohnten geistlichen Fesseln abgenommen hat. Aber Kurzbauer bedurfte, um zu fesseln, weder zahlreicher Figuren noch starker Affekte. Sein anmuthiges „Weihnachts-Bildchen" zeigt uns ein Kind unter dem Christ-

baum mit seinem Bilderbuch so eifrig beschäftigt, daß die Blätter desselben herumfliegen, und in seiner „Grundlosen Eifersucht“ genügen ihm drei Personen um in köstlichster Weise die Qualen der Eifersucht eines jungen schwäbischen Bauern zur Anschauung zu bringen.

Kurz nach den „Ereilten Flüchtlingen“ begannen sich Kurzbauer's finanzielle Verhältnisse in erfreulichster Weise zu bessern: seine Arbeiten wurden nicht blos hochgeschätzt, sondern auch gut bezahlt. Er durfte an die Gründung eines eigenen Hauswesens denken und führte am 8. Mai 1875 in der Tochter des Chorregenten Georg Scherer in München ein geliebtes Weib heim. Eine lachende Zukunft lag vor ihm und den Seinen. Niemand ahnte, daß er den Keim einer schrecklichen Krankheit in sich trug. Sie trat zuvörderst in heftigem Zahnschmerz zu Tage und ward bald als Gesichtskrebs erkannt, gegen den selbst die Anwendung des Glutstahls und des Knochenmeißels erfolglos blieb. Wiederholte Operationen konnten ihm das Leben nur fristen; einer letzten, die ebenso wenig günstige Aussicht bot, weigerte sich Kurzbauer entschieden, sich zu unterziehen; er hoffte vom Tode Erlösung von entsetzlicher Qual.

Und er hoffte nicht umsonst! Ein Schmerz aber blieb ihm erspart. Er, der viel auf seine soziale Selbständigkeit hielt, hatte keine Ahnung davon, daß schon seit langer Zeit — er konnte viele Monate hindurch nicht mehr arbeiten — die Noth an seine Thüre klopfte und daß es treue Freunde waren, die ihm und seiner Familie auf zartfühlende Weise über so manche Verlegenheit weghalfen, indem sie ihn glauben machten, sie seien von Kunstfreunden beauftragt, zahlreiche Skizzen und halbvollendete Bilder um namhafte Summen zu erwerben, während dieselben nachträglich seiner trostlosen Gattin wieder zurückgestellt wurden. Allerdings hatte Kurzbauer kurz vor seiner Erkrankung, deren Keim er vor Jahren, ehe er sich noch verheirathet gehabt, von einer Studienreise in Italien mitgebracht, sein Atelier in luxuriöser Weise ausgeschmückt; aber es kann ihm der Vorwurf des Leichtsinns darum nicht gemacht werden, denn trotz der im Allgemeinen den Künstlern wenig günstigen Zeiten hatte Kurzbauer fort und fort Bestellungen, und es wäre ihm ohne seine Erkrankung nicht schwer gewesen, die durch die Ausgaben für das Atelier entstandenen Lücken in kurzer Zeit wieder zu schließen, was ihm leider nicht mehr vergönnt sein sollte. Kurzbauer war ein schlanker Mann von sympathischer Erscheinung und sanftem stillen Wesen, ein gefesteter Charakter und treuer Freund, und darum von Allen geachtet und geliebt, die ihn näher kannten. **C. A. Regnet.**

August Préault †. Die französische Bildhauerkunst hat einen neuen schmerzlichen Verlust erlitten: August Préault, der bedeutendste und produktivste von David d'Angers' Schülern, ist am 11. Januar siebzigjährig zu Paris einer Leberkrankheit erlegen. Er hatte den Löwenantheil von dem geistigen Nachlasse seines Meisters davongetragen und die idealen romantischen Anschauungen desselben bis an sein Ende aufrecht erhalten. Seine Werke beleben die öffentlichen Gärten der statuenfreundlichen französischen Hauptstadt, und lange Jahre hindurch war kein Salon ohne seine Mitwirkung vollzählig.

August Préault ward am 8. Oktober 1809 zu Paris als Sohn einer Handwerkerfamilie geboren und zunächst für den Kaufmannsstand bestimmt, bis sein Talent sich gewaltsam Bahn brach und den sechzehnjährigen Jüngling, nach einer kurzen im Atelier eines Ornamentenbildhauers verbrachten Vorbereitungszeit, zu David d'Angers führte. Eine ungestüme, mit dem Genius seines Meisters nahe verwandte Schöpferkraft beseelte den angehenden Kunstjünger und klärte sich langsam unter David's Leitung.

Der Salon von 1833 brachte seine ersten, aus dem tiefsten Borne der Romantik geschöpften Leistungen, zwei Bas-Reliefs, welche den Tod des Dichters Gilbert, des französischen Juvenal, im Hospitale des Hotel-Dieu, 12. November 1780, und den aus hohlen Menschenaugen blickenden Hunger „la mendicité“ zum Gegenstande haben. Im folgenden Jahre stellte er das Fragment eines Bas-Reliefs „la tuerie“, die Gruppe „la misère“, seine ersten Porträtmedaillons und die „Paria's“ aus. Die „Undine“, die beiden Bas-Reliefs „Der Amazonenstrom“ und die „Königin von Saba“, sowie die sitzende Statue „Hecuba“ folgten 1835; die Kolossalstatue Karl's des Großen gehört 1836, die Statue „Carthago“ dem Jahre 1838 an.

Unter dem Einflusse der Kritik seines Meisters und der minder zarten des Publikums hatte Préault die angeborene Ueberfülle der Erfindung zügeln gelernt, und seine zahlreichen in den Pariser Kirchen und auf öffentlichen Plätzen vertheilten Werke legen Zeugniß von seiner nimmermüden Produktionskraft ab. Die Kirche St. Gervais besitzt einen Christus von 1839 von ihm, sein Abbé de l'Epée zierte seit 1844 die Façade des Rathhauses, der Park des Luxembourg umfaßt seine „Clemence Isaure“ und die Stadt Chartres vertraute ihm 1850 das Monument des Generals Marceau an, lauter tüchtige Arbeiten, aber sämmtlich mit Anklängen an die Romantik.

Ein Rückschlag der allgemeinen Stimmung brachte ihm 1850 endlich, für sein schönes Bas-Relief „Ophelia“, die ersehnte Auszeichnung der zweiten Medaille, und seitdem fehlte er mit Ausnahme des Salons von 1855 und 1857 bei keiner künstlerischen Reunion der Champs Elysées. Neben dem Porträtmedaillon, der Porträtstatue und den allegorischen oder mythologischen Schöpfungen widmete er seinen Meißel mit Vorliebe dem Gedächtnisse von ausgezeichneten Todten. St. Roch umschließt sein Grabmal des Vaters der Taubstummen von 1849; Ste. Clotilde besitzt die Statue des heiligen Valerius von 1853; St. Paul die heilige Katharina von 1863; in der israelitischen Abtheilung des Père Lachaise befindet sich sein wunderbar ausdrucksvolles Bas-Relief, das berühmte „Schweigen“, der Montmartre hat das Grabmal Rouvière's und der stille Friedhof von Montmorency ist durch Préault's Porträtmedaillon des Dichters Markiewicz von 1868, welches der Bildhauer selbst für sein Meisterstück hielt, zum Wallfahrtsorte der Kunstfreunde geworden. Auf der Jenabrücke bietet sein „Gallischer Reiter“ Sturm und Wetter Trotz, und die Statuette „la comédie française“ ist ein Lieblingsschmuck französischer Kamine geworden; Préault's „Mansard“ und „Lenôtre“ von

1856 befinden sich in Versailles, die geflügelten Genien des Friedens und des Krieges im Louvre.

Eine seiner letzten Arbeiten war die erst vor Kurzem in Bourges enthüllte wohlgelungene Statue von „Jacques Coeur“; sein Talent und seine Kraft blieben dem Künstler bis an die Schwelle des Grabes getreu.

Als Gesellschafter suchte Préault seines Gleichen; wenn er im Café Fleurus sein Frühstück einnahm, pflegte seine von Geist und Witz sprühende Unterhaltung einen ganzen Kreis von Lauschern um ihn zu fesseln. Dann blitzten seine lebhaften Augen, zuckten seine Mundwinkel vor Uebermuth und Spott, und sein Redestrom war unerschöpflich. Er selbst kannte diese ihm eigene Force und suchte ihr unablässig durch das Aufzeichnen von plötzlich in ihm auftauchenden Gedanken, gelesenen oder gehörten Anekdoten und treffenden Schlagwörtern neue Nahrung zuzuführen. Préault war Vollblutfranzose, mit ihm sinkt abermals einer von der alten Garde aus der Zeit der Romantik in Literatur und Kunst in die Gruft, und die Trauer um ihn ist tief und aufrichtig in den Kreisen seiner Berufsgenossen, seiner Bewunderer und seiner zahlreichen Freunde.

Hermann Billung.

Konkurrenzen.

* **Wiener Akademie.** Das Professoren-Kollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste hat einen der zur Ausschreibung gekommenen zwei Reichel'schen Preise im Betrage von 1500 Fl. dem Landschaftsmaler Julius Mařák in Wien für seine Folge von dreizehn Kohlenzeichnungen: „Oesterreich's Waldcharaktere“ zuerkannt. Der zweite, ebenfalls für Maler bestimmte Preis kam nicht zur Vertheilung, da die stiftungsmäßig erforderliche Einstimmigkeit nicht erzielt wurde.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Im deutschen Gewerbemuseum zu Berlin** sind gegenwärtig die im vorigen Jahre durch den Direktor der Sammlung, Prof. Dr. Lessing, in Paris erworbenen Gegenstände für kurze Zeit zu einer Separatausstellung vereinigt worden, die zwar kein erschöpfendes Bild der hervorragendsten kunstindustriellen Erscheinungen der Weltausstellung zu geben beabsichtigt, aber doch in mehr als 150 Nummern eine stattliche Reihe interessanter und bemerkenswerther Studien darbietet und durch sie den bisherigen Besitz des Museums nach verschiedenen Seiten hin in vortrefflicher Weise ergänzt. Den breitesten Raum nimmt in diesem Kreise die namentlich in Frankreich und England im lebendigsten Aufschwung begriffene moderne Keramik ein. Um eine große, nach einem Entwurf von Hamon gemalte Sèvres-Vase, die in der graziösen Zeichnung, wie in der duftig zarten Färbung der reizvollen, poetisch durchhauchten Dekoration als ein erlesenes Prachtstück ihrer Gattung erscheint, gruppirt sich eine Anzahl von Erzeugnissen verschiedener französischer Privatfabriken, unter denen die von Pillivuyt & Co. herrührenden pâte-sur pâte-Arbeiten als Proben einer ursprünglich von der Staatsmanufaktur zu Sèvres ausgegangenen und überraschend schnell zu einer vollen Beherrschung der mannigfachsten Farben-Effekte gelangten Technik, sowie eine Reihe mehr oder minder nach Art von Majoliken behandelter, zum Theil nur in tiefen, fleckig in einander verschwimmenden Tönen dekorirter Porzellane besondere Beachtung verdienen. Als Specialitäten der englischen Keramik sind dagegen außer einem Sortiment trefflicher Fliesen von Simpson & Sons, die sich theils an alte ornamentale Muster anlehnen, theils mit energisch konturirten, echt dekorativ gehaltenen figürlichen Darstellungen geschmückt sind, vor allem die in Form und Zierrath gleich gediegenen und stilvollen Steingutwaaren von Doulton in Lambeth zu nennen, die, ohne irgend über die durch die Eigenart des Materials gebotenen Grenzen hinauszugreifen, durch ihre einfache Ornamentirung und ihre à la pâte-sur-pâte aufgetragenen verschiedenfarbigen Glasuren eine ebenso reiche wie frische und gesunde Wirkung erzielen. Nicht minder anziehend aber präsentiren sich daneben auch die Proben der von Howell & James gepflegten, fast ausschließlich Frauenhand beschäftigenden Fayencemalerei und der delikaten, durch ihre zierlich durchbrochene Arbeit und ihren zarten Elfenbeinton fesselnden Royal-Worcester-Porzellane. Die Arbeit der österreichischen Fachschulen ist u. a. durch einen Fayenceteller aus Znaim nach einem Vorbild des 16. Jahrhunderts und durch eine große braunglasirte Steingutvase aus Tetschen, die eigenartige, auf der heimischen bäurischen Technik fußende und diese künstlerisch ausbildende Majolika-Produktion des Dorfes Heimberg bei Thun durch Teller und Vasen von reichstem malerischen Reiz, die Poterie Japans endlich vor allem durch eine kleine Auswahl ihrer erst seit Kurzem bei uns bekannt gewordenen, keck und geschmackvoll dekorirten Fayencen vertreten. — Einen nicht weniger dankenswerthen, wenn auch nicht ebenso zahlreichen Zuwachs erhält die Abtheilung der Glasarbeiten in einer Kanne aus irisirendem Glas in schwungvoller Renaissanceform von Lobmeyr in Wien, in einer Reihe in Email gemalter Gläser der Kompagnie Baccarat, die sich durch außerordentlich graziöse Zeichnung und diskrete Färbung des Ornaments hervorthun, in einer Collection von Gläsern der berühmten Fabrik Venezia-Murano, die indeß weniger auf den bekannten Reichthum an spielenden Details als vielmehr auf eine edlere und strengere Reinheit der Formen ausgehen, und in einer Anzahl von Proben der neuesten englischen Fabrikationsweise, die deutlich durch das Vorbild Venedigs inspirirt wird, dabei aber keineswegs ihre eigene Selbständigkeit opfert. — Das glänzendste Prachtstück der Ausstellung, eine nach dem Entwurf von J. Storck von C. Bänder in Wien gelieferte flache Schüssel aus geschliffenem Bergkrystall in vergoldeter, mit reichem farbigen Email bedeckter Silbermontirung, die in der vornehmen und im Detail außerordentlich graziösen Schönheit der Zeichnung, sowie in der Gediegenheit und Delikatesse der Arbeit an die besten alten Stücke heranreicht, leitet zu den Arbeiten in Edelmetall über, unter denen namentlich die von Tiffany in New-York herrührende, den berühmten Arbeiten von Castellani völlig ebenbürtige Wiederholung eines aus Halsketten, Ohrringen, Armbändern 2c. bestehenden auf Cypern gefundenen Goldschmucks, ein auf dunklem Grunde mit farbigen Steinen geziertes Collier aus Marokko und ein in Gold- und Silberfiligran hergestellter, gleichfalls mit farbigen Steinen besetzter neugriechischer Frauenschmuck Erwähnung fordern. Unter den Bronzen stehen sodann zwei auf tiefdunklem, fast schwarzen Grunde mit eingelegtem Metall und Email dekorirte japanische Vasen von entzückendster Anmuth der in üppiger Fülle über den bauchigen Körper der Gefäße herabhängenden, mit unnachahmlicher Meisterschaft in verschieden getöntem Gold und Silber ciselirten Blätter und Blüthenbüschel in weitaus erster Linie. Ihnen reihen sich weiterhin ein prächtiger japanischer Cloisonné-Teller, zwei altpersische, in Bronze geschnittene und in Gold tauschirte Flaschen von eleganter, schlanker Form, verschiedene von Lux in Wien nach Motiven des 16. Jahrhunderts ausgeführte, auch um ihrer Färbung willen bemerkenswerthe Bronzen, mehrere galvanoplastische Nachbildungen hervorragender Renaissancearbeiten von Elkington in London und endlich ein von J. Storck entworfener, von Milde in Wien in Schmiedeeisen hergestellter und nach einem neuen Verfahren diskret mit eingebranntem Goldornament verzierter, gefällig aufgebauter Standleuchter an. — Nur ganz kurz sei zum Schluß noch der Arbeiten der Textilindustrie gedacht: zweier kleiner Lederkoffer mit Goldpressung und eines anderen aus gemustertem Sammet mit Metallbeschlägen von Pollak u. Joppich in Wien, einer schönen, aus dem 16. Jahrhundert stammenden, auf rothem Grund in Gold gestickten und mit eingefügten Medaillons dekorirten Borte italienischer Herkunft und einer ansehnlichen Collection theils orientalischer, theils der italienischen Renaissance angehöriger kostbaren Stoffe und Stickereien in Seide und Leinwand, unter welchen letzteren eine Sammlung alter marokkanischer Stickmustertücher als eine besonders glückliche Erwerbung erscheint.



* **Füger-Ausstellung.** Seit dem 9. d. M. findet im Wiener Künstlerhause eine reiche Ausstellung Füger'scher Bilder und Zeichnungen statt, welche fast Alles umfaßt, was in den Wiener Galerien und Privatsammlungen von dem Meister vorhanden ist. Dabei befinden sich auch die von dem Sohne Füger's († 1878) hinterlassenen Werke seines Vaters, welche testamentarisch theils in das Eigenthum der Akademie übergegangen, theils bestimmt sind, zum Zwecke der Errichtung eines akademischen Preisstipendiums versteigert zu werden. Diese Auktion findet im Wiener Künstlerhause Ende d. M. statt. Zur Versteigerung gelangen im Ganzen etwa 50 Oelgemälde, darunter einige vollendete Bilder und sehr schöne Porträts, sowie ungefähr 200 Handzeichnungen, Kompositionen, Studien u. s. w.

Vermischte Nachrichten.

* **Der Landschaftsmaler Anton Hlaváček** erhielt vom österreichischen Unterrichtsministerium den Auftrag, ein Panorama von Wien und seinen Umgebungen auszuführen und ist dieser Aufgabe durch Anfertigung einer zwei Meter langen Bleistiftzeichnung nachgekommen, welche eine Ansicht der Kaiserstadt, vom Eichelhof bei Nußdorf aus gesehen, giebt. Dieser Standpunkt ermöglichte es dem Künstler, nicht nur das Häusermeer der gewaltigen Stadt mit den zahllosen Thürmen, Kuppeln und Schornsteinen, in seiner weiten Ausdehnung und reichen Profilirung vorzuführen, sondern zugleich eine volle Anschauung zu bieten von den näheren Umgebungen derselben, vor Allem von dem breiten Donaustrom, der in sanftem Bogen die Stadt umgiebt, und über den eine Reihe von Brücken in das Marchfeld hinüberführen. Die Behandlung der Zeichnung, welche zwischen Vogelschau und malerischer Ansicht die glückliche Mitte hält, bringt alle beachtenswerthen Details zu bestimmter Geltung und trägt doch in ihrer flotten, geistvollen Ausführung durchaus den Stempel eines landschaftlich abgerundeten Kunstwerkes. Das werthvolle Blatt wurde der Handzeichnungen-Sammlung der Wiener Akademie einverleibt.

* **Anselm Feuerbach** legt eben die letzte Hand an das große, für die Wiener Akademie bestimmte Deckenbild, den Titanensturz, und gedenkt dasselbe zu Ostern an seinen Bestimmungsort abzusenden. Auch die übrigen kleineren Gemälde, welche das große umgeben sollen, sind in der Komposition soweit vorbereitet, daß der Meister demnächst an ihre Untermalung schreiten kann. Einer aus Venedig stammenden brieflichen Mittheilung entnehmen wir, daß das große Bild sich als ein Werk von „wahrhaft siegreicher Kraft und Schönheit" erweist.

B. **Stuttgart.** Der Neubau der Kunstschule soll nun endlich nach langen Verzögerungen und nach Beseitigung verschiedenartiger Hindernisse im Frühling in Angriff genommen werden, nachdem sich der Kultus- und der Finanzminister mit den von dem Lehrerconvent vorgelegten Plänen einverstanden erklärt haben. Dieses Ergebniß langer Berathungen ist mit Freude zu begrüßen, da der Mangel geeigneter Unterrichtsräume und guter Ateliers bisher für den Aufschwung der Kunstschule und des gesammten künstlerischen Lebens in Stuttgart überaus hinderlich war. Das jetzige Gebäude soll dann ganz für die Sammlungen der Gemälde, Kupferstiche, Skulpturen u. s. w. eingerichtet werden und in dem, in unmittelbarer Nähe zu bauenden neuen Hause sämmtliche Räume zu Maler- und Bildhauerateliers, Lehrsälen u. dergl. dienen. Diese Trennung, die sich schon anderwärts bewährt hat, dürfte sich auch hier unter den gegebenen Umständen als praktisch erweisen.

Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins. No. 1 u. 2.
Deutsche Renaissance einst und jetzt, von Georg Hirth. (Mit Abbild.) — Kunstindustrielle Ergebnisse der Pariser Weltausstellung, von Fr. Pecht. — Die kgl. Kunstgewerbeschule in München. — Die moderne Kunstindustrie und die Renaissance. — Der „Stil" unserer Zeitschrift — Mittheilungen aus dem bayr. Kunstgewerbeverein. Abbildungen: Façade zum Vereinshause d. bayr. Kunstgewerbevereins in München. — Rudolf Seitz: Gaskronleuchter, Wandleuchter — O. Fritzsche: Pianino für ein getäfeltes Renaissance-Zimmer. — J. Reisinger: Stoffmuster. — H. Kellner: Copirpresse.

Deutsche Bauzeitung. No. 6 u. 7.
Ueber den Werth verschiedener Lichtpaus-Methoden, von Zacharias. — Thüren der Schlosskirche zu Wittenberg und der Bartholomäus-Kirche zu Berlin. — Gothische Wandmalereien in Marburg, von C. Schäfer.

Kunst und Gewerbe. No. 7.
Von der Pariser Ausstellung: Metall-Arbeiten.

Inserate.



Durch **E. A. Seemann** in Leipzig ist zu beziehen:

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

LES

BEAUX-ARTS

ET LES

ARTS DÉCORATIFS

PAR

MM. ED. DE BEAUMONT, TH. BIAIS, ED. BONNAFFÉ, ERNEST CHESNEAU, ALFRED DARCEL, HENRI DARCEL, DURANTY, CH. EPHRUSSI, L. FALIZE FILS, BENJAMIN FILLON, P. GASNAULT, LOUIS GONSE, HENRI HAVARD, HENRI LAVOIX, PAUL LEFORT, ALFR. DE LOSTALOT, PAUL MANTZ, ANATOLE DE MONTAIGLON, EUGÈNE PIOT, A.-R. DE LIESVILLE, O. RAYET, ARTHUR RHONÉ, PAUL SÉDILLE, MARIUS VACHON ET Mme GERMAINE DE POLIGNY.

Sous la direction de

M. LOUIS GONSE,

Rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*.

2 volumes in 8⁰ grand-aigle, tirés sur papier de luxe, format ensemble 1,200 pages.

500 GRAVURES DANS LE TEXTE; 45 EAUX-FORTES ET BURINS.

TOME I: L'ART MODERNE. — TOME II: L'ART ANCIEN.

Preis broch. 35 Mark.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

ITALIENISCHES SKIZZENBUCH.

Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance, nebst Erläuterungen.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen

herausgegeben

von

LEOPOLD GMELIN

Architekt, Assistent an der Kunstgewerbeschule in Carlsruhe.

Erstes Heft.

Die geschnitzten Thüren des Vatican.

8 Blatt in Photolithographie, mit Text. Preis 2 Mark 50 Pf.

Dieses Skizzenbuch soll dazu dienen, zunächst solche Denkmäler der italienischen Renaissance in correcten, mit genauen Maassen versehenen Originalaufnahmen zu veröffentlichen, die bisher gar nicht oder doch nur unvollkommen publicirt wurden. Je 12 Hefte à 8 Blatt kl. Fol. bilden einen Band. Jährlich werden 10 bis 12 Hefte à 2 M. 50 Pf. ausgegeben.

Neuer Verlag
von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien:

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.
gebunden in Calico M. 8,75.

Die

Cultur der Renaissance

in

Italien.

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

besorgt von

Ludwig Geiger.

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Halbfranzbände gebunden M. 13. —; in 2 Liebhaberbände gebunden M. 15. 50. zus. in 1 Band in Calico geb. M. 10. 75.

Die

Städel'sche Galerie

zu Frankfurt.

Zwei und dreissig Radirungen

von

Joh. Eissenhardt.

Mit Text von Dr. Veit Valentin.

Erste Ausgabe: Künstlerdrucke, chines. Papier. Gr. Fol. 100 Mark. — Zweite Ausgabe: Vor aller Schrift, chines. Papier. Fol. 64 Mark. — Dritte Ausgabe: Mit Künstlernamen, chines. Papier. Qu. Quart. 48 Mark. Vierte Ausg.: Kl. Quart, br. 24 Mark, eleg. geb. 28 Mark 50 Pf. Mappen in Calico mit Goldschnitt zu Ausg. I sind zu haben à 7 M. 50 Pf. Zu Ausg. II à 7 M. Zu Ausg. III à 6 M.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chinef. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

27. Februar



Nr. 20.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Restaurationen und Bauprojekte in Venedig. — Korrespondenz: Leipzig. — W. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei. — Oesterreichischer Kunstverein; Städel'sches Kunstinstitut in Frankfurt a. M.; Deutsches Gewerbemuseum in Berlin. — Berichte vom Kunstmarkt: Wien; Stuttgarter Kupferstichauktion. — Auktions-Kataloge. — Zeitschriften. — Inserate.

Restaurationen und Bauprojekte in Venedig.

Es wird für viele Leser von Interesse sein, zu der Korrespondenz aus Venedig in Nr. 15 des Beiblattes neben einigen berichtigenden Worten auch etwas Genaueres hinzugefügt zu erhalten. Dem Dank, den Herr Maler Wolf in dieser Korrespondenz ausspricht für die einstweilige Hinausschiebung der totalen Restauration der Hauptfaçade von S. Marco, muß man im Allgemeinen beipflichten, wenn man annimmt, daß hier in derselben nicht zu rechtfertigenden Weise vorgegangen werden würde, wie bei der Renovirung der Nord- und Südseite der Kirche. Ist diese sicher ungemein sauber und sorgfältig durchgeführt, so hat doch zumal die Wahl des schreiend streifigen Marmors für den Neubeleg der Wandflächen hier den großen Reiz abgestreift, der in der gleichmäßigen Patina lag und liegt, welche das Ganze im Laufe der Jahrhunderte angenommen. Ich habe die Broschüre, welche Graf Zorzi angesichts dieser drohenden Restaurationsgefahr geschrieben, nicht gelesen, weiß also auch nicht, ob darin Vorschläge niedergelegt sind, wie bei dem über kurz oder lang zu gewärtigenden Falle einer gänzlichen Restauration Abhilfe geschafft werden sollte; doch kann ich mir sehr wohl denken, daß — wo absolut neue Platten und sonst Stücke neu einzustellen nöthig werden, — diese durch ein Material ersetzt werden könnte, welches entweder von Natur mit dem alten wohlthuenden Tone harmonirt oder in der Weise präparirt werden müßte, daß es das Auge nicht beleidigt und den Zauber der Schönheit nicht wegnimmt, der bei S. Marco nicht im architektonischen Aufbau, sondern nur im Kolorit beruht.

Daß man in der in den letzten Jahren restaurirten nördlichen Seite die ohnehin plumpen Köpfe der oberen, direkt unter dem Blätterkarnies des Abschlußgesimses heraussstehenden Rinnen wieder mit den langen bleiernen Ausgüssen versehen hat, die schon in der Hauptfaçade, wie der ganze Karnies, das Erzeugniß einer früheren ungenauen Reparatur zu sein scheinen, (an der südlichen Seite sind sie vermieden) wäre nicht recht verständlich, wenn es nicht etwa der Nordwinde halber geschehen ist, die das Regenwasser aus den kurzen Rinnen zu sehr an die Wand, an die Kapitäle u. s. w. schlugen. An der Südfront sitzt auch endlich der Sims richtig auf dem Fries auf, während er an der nördlichen Seite, auf den unteren kleinen Rinnenköpfen auflagernd, etwa 15—20 Ctm. heraussteht, so daß diese Rinnenköpfe gewissermaßen als Konsolen erscheinen.

Wenn die Regierung die herkömmlichen Subventionen für die Erhaltung der Markuskirche in letzter Zeit strich, so darf man bei der Finanzlage Italiens mit ihr nicht zu sehr hadern. Als Venetien noch die „theure" Provinz Oesterreichs war, hatte 1856 Kaiser Franz Joseph auf Befürwortung des Erzherzogs Maximilian allerdings 22,000 Gulden angewiesen mit der Bestimmung, das, was von dieser Summe für Erhaltungskosten nicht aufgehe, solle kapitalisirt werden und Eigenthum der Kirche S. Marco verbleiben. Unter österreichischer Herrschaft wurde die vorerwähnte nördliche Seite restaurirt, zugleich die Krypta (unter dem östlichen Kreuzarm) wieder in Stand gesetzt, die lange Zeit, seit 1580, wegen des einströmenden Wassers

(ihr Fußboden liegt unter dem Meeresspiegel) einfach zugemauert war. Nun ist sie wieder geöffnet, doch scheint das Uebel nicht gänzlich beseitigt, da ich bei einem Besuche in derselben in dem durch die Platten des Fußbodens eingedrungenen Wasser spazieren mußte, welcher Fall Einem zur Zeit starker Fluth auf dem so schon wellige Terrain des Mittelschiffes auch passiren kann. Bei dem Legen des neuen Mosaikfußbodens unter der nördlichen Galerie des Langschiffes ist man jetzt sicherer zu Werke gegangen, wie ich mich durch Augenschein überzeugen konnte.

Der Grund ist ca. 80 Ctm. tief mit Béton ausgeschlagen, der heiß hineingegossen und festgestampft wurde, nachdem man die geschlagenen Steine in den frisch gelöschten Kalk (von Pisa) hineingeschüttet und mit diesem — so zu sagen — gekocht hatte. Diese feste kompakte Masse liegt auf den Seitenmauerfundamenten mit auf und es ist wohl nicht zu befürchten, daß hier das Wasser durchdringt; es bleibt nur zu wünschen, daß ein gleiches, solides Verfahren später auch bei den andern Haupttheilen unter den Kuppeln des Lang- und Querbaues beobachtet werde, wo sich durch Anbringung sicher gegründeter Pfeiler (um den großen Spannungen zu begegnen) leicht Stützpunkte für die Bétonschicht gewinnen lassen. Die so rühmlich bekannte Firma von Salviati hat die Herstellung des Mosaikfußbodens übernommen, die einstweilen in Angriff genommenen 40 □Mtr. (à 900 Frcs.) werden auf 36,000 Frcs. kommen, die Erneuerung des ganzen Bodens etwa 2 Millionen beanspruchen. Die einzelnen Felder des nach der alten Zeichnung wieder hergestellten und herzustellenden Pflasters dieser Seite sind größtentheils aus Achtecken gebildet, die wieder von den Ecken aus getheilt sind und schachbrettartige Muster aufweisen, — im Ganzen mit viel Geschick behandelt und in guter Wahl der Farben. Dazwischen setzen sich, vielleicht weniger in den Charakter des Fußbodenmosaiks hineinpassend, Thiergestalten, so z. B. Pfauen auf Rankenwerk, Ungeheuer mit Flügeln u. s. w. In der Hauptanordnung hat man sich streng an das Gewölbesystem gehalten, unter den Gurten gehen auch im Fußboden breite Gurten oder Streifen durch, mit größeren Ornamenten oder kreisförmigen Theilungen; dazwischen sitzen dann die vorerwähnten Felder, oft ohne gehörigen Zusammenhang. Wenn an den neu hergestellten Theilen dieses Fußbodens etwas zu tadeln wäre, so möchte es das sein, daß die einzelnen Stäbchen oft nicht in gleichem Maaße wie die alten genommen sind, sondern größer, wodurch der an den alten Mustern so wohlthuende Zusammenklang der Farben, die in neuerem Zustande ohnehin grell wirken, verloren gegangen ist.

Der Reparaturen am Palazzo Ducale hat der Herr Korrespondent in Nr. 15 nicht gedacht. Das dreistöckige Gerüst um die Ecke des Palastes, nach der Piazzetta und dem Molo hinausreichend, macht leider schon in's vierte Jahr hinein einen vollen, ungetrübten Anblick dieses ernsten, mächtigen Baues unmöglich. So solid und penibel hier überall gearbeitet wird, so langsam geht es eben auf der anderen Seite, wenn auch in diesem speziellen Falle zuzugeben ist, daß allein schon das Legen der Fundamente für die Auswechselungsrüstungen ꝛc. viel Zeit in Anspruch nehmen mußte. Die Hallenbögen dieser Eckpartie sind sämmtlich mit doppelten Gerüsten unterfangen, da es sich um Auswechselung mehrerer Säulen, schadhafter, gesprungener Kapitäle, theilweise Erneuerung der Gewölbe, vor allem aber um Einstellung einer neuen Ecksäule handelt. Hierbei habe ich mich denn auch überzeugt, daß das untere Hallenstockwerk früher durchaus weder höher gewesen sein kann, wie man oft vermuthet, noch daß die Säulen Basen gehabt haben, wie etwa die Ecksäule an der porta della carta. Leider fangen nun auch die Hofpartien an, reparaturbedürftig zu werden, so daß man bei dem Umfang aller dieser Bauten in einem ewigen Restauriren bleiben wird.

Daß die Fortführung der Restauration von Sta. Maria dei Miracoli, von S. Salvatore, wie von S. Giovanni e Paolo in's Stocken gerathen sind, ist wohl sehr zu bedauern, dem Studium sind diese Bauten deswegen aber nicht entzogen, wie der Herr Berichterstatter erwähnten Orts angegeben. Im Gegentheil giebt der Vorstand des Ingenieurkorps, dem die Renovirung untersteht, jederzeit und mit bekannter italienischer Höflichkeit und Zuvorkommenheit, die so angenehm gegenüber unserer deutschen schwerfälligen Beamtensteifheit wirkt, jedem, der dort studiren will, Erlaubniß und Schlüssel. Ich selbst habe z. B. in Maria dei Miracoli, welche Kirche Jakob Burckhardt mit Recht das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen nennt, vor nicht allzu langer Zeit acht Tage hintereinander, während der Tagesstunden eingeschlossen, gearbeitet und war für den Moment eigentlich recht dankbar, daß die Restauration still stand, denn nur so gestatteten die stehen gebliebenen inneren Rüstungen ein Anschauen und Studium der reichen Ornamentik in allen Theilen bis in die Kuppel des Sanctuariums hinauf. Die kleine Kirche wurde im Jahre 1481 begonnen und zwar in Folge einer ausgeschriebenen Konkurrenz von Pietro Lombardi. Eine kürzlich von einem Wiener Blatte gebrachte Notiz, daß der Bau seinem Ruin entgegensehe, ist gänzlich falsch; was bis jetzt restaurirt ward, ist gut und solid gemacht, der Bau vollständig intakt und die Schwärme von Tauben, welche darin nisten sollen, beschränken sich in Wirklichkeit auf wenige Stück — ich sah nie

mehr als zwei darin. Der Besuch von Miracoli aber, wie von Salvatore, kann nicht genug empfohlen werden; man holt die Erlaubniß, am besten gegen 9 Uhr früh, im Uffizio del Genio civile, Palazzo Loredan, Campo S. Stefano.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Leipzig, den 16. Febr. 1879.

Gestern fand die feierliche Uebergabe des vom Stadtrath und Verlagsbuchhändler Alphons Dürr gestifteten Freskenschmucks im Skulpturensaale unseres Museums an die Stadtgemeinde statt. Eine ansehnliche Gesellschaft, bestehend aus Mitgliedern des Stadtrathes, des Stadtverordneten-Kollegiums und des Kunstvereins-Vorstandes, hatte sich zu dem Ende in dem nunmehr einen wahrhaft festlichen Eindruck hervorrufenden Raume zusammengefunden. Der Schenkgeber begrüßte die Versammlung, für die zahlreiche Betheiligung an derselben dankend, und sprach sich in kurzen schönen Worten über die Absichten aus, die ihn bei seinem Vorhaben, das stattliche Haus, in welchem der Kunstsinn der Stadt seinen sichtbaren Ausdruck gefunden, mit einem neuen würdigen Schmuck auszustatten, geleitet hätten. Der Gedanke, in einem Freskencyklus die Stätten zu veranschaulichen, an denen die Skulptur in alten und neueren Zeiten geblüht, sei die Aufgabe gewesen, die er seinem Freunde Heinrich Gärtner gestellt, und daß diese Aufgabe, wie er glaube, zu Jedermanns Freude auf's Glücklichste gelöst sei, verpflichte ihn zu besonderem Danke gegen den wackern Künstler und seinem bei der Ausführung thätigen Gehilfen. Zugleich bemerkte der Redner, daß ein ungenannter Kunstfreund, um dem also geschmückten Raume ein stattlicheres Ansehen zu geben, den Fußboden mit dem jetzigen Stucküberzug (Terrazzo) habe versehen und die alten Holzstufen durch Marmorplatten habe ersetzen lassen. In warmen, aus dem Herzen gesprochenen Worten dankte hierauf der Bürgermeister Dr. Tröndlin dem Schenkgeber für die imposante, Auge und Herz erfreuende Stiftung und dem Künstler und seinem Gehilfen für die treffliche Ausführung der ihnen gestellten Aufgabe. Er betonte dabei, daß, wenn er an anderen Orten, deren Kirchen, Paläste und öffentliche Plätze für den edlen Kunstsinn ihrer Bürger in vergangenen Zeiten augenfälliges Zeugniß ablegten, zwar die lebhafte Empfindung gehabt habe, daß Leipzig keine Kunststadt in diesem Sinne sei, ihn aber doch stets die Thatsache mit besonderer Genugthuung erfüllt habe, daß gerade in gegenwärtiger Zeit kaum eine deutsche Stadt zu finden sei, wo mit gleicher Hochherzigkeit und Opferfreudigkeit von Seiten der Bürger für den Schmuck und Glanz, den die Kunst einer Stadt zu gewähren im Stande sei, Sorge getragen werde. — Nachdem hierauf die Besichtigung der in Form eines durch Pilaster in einzelne Felder getheilten Frieses sich unter dem Sims hinziehenden Malereien stattgefunden, hielt der Direktor des Museums Dr. Lücke vor einem größeren Hörerkreise, der sich inzwischen in dem Vortragssaale des Museums eingefunden, einen kurzen orientirenden Vortrag über den dem Freskencyklus zu Grunde liegenden Gedanken und über die Ausführung, die derselbe durch die Hand des Künstlers erfahren. Wir behalten uns vor, auf die künstlerische Seite des Werkes bei einer späteren Gelegenheit zurückzukommen, wo wir dann den Lesern der Zeitschrift zugleich durch eine Radirung von L. Schulz einen Anhalt für das eigene Urtheil zu geben im Stande sein werden. S.

Kunstliteratur.

Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis in's 16. Jahrhundert, von Wilhelm Lübke. Erster Band. Mit 160 Illustrationen in Holzschnitt. Stuttgart, Ebner und Seubert. 1878. XIV u. 567 S. 8.

Das neueste, seit Kurzem zur Hälfte vollendet vorliegende Werk des berühmten Autors ist die reife Frucht einer mehr als dreißigjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstande. Schon während der Studienjahre in Berlin, dessen k. Gemäldegalerie besonders der geschichtlichen Betrachtung der italienischen Schulen ein ergiebiges Material darbietet, bildete die Malerei Italiens ein Lieblingsthema des angehenden Kunstforschers. Ein wiederholter längerer Aufenthalt im Süden machte Lübke seitdem mit allen Hauptsammlungen und monumentalen Bilderschätzen Italiens bekannt, und zahlreiche, in seinen gesammelten Studien wie in Zeitschriften niedergelegte, Einzelarbeiten haben Zeugniß für die Gründlichkeit und Feinheit der Anschauungsweise abgelegt, mit welcher er auch auf diesem großen Gebiete der alten Kunst sich heimisch zu machen wußte.

Niemand konnte es daher anders erwarten, als daß ein Talent von Lübke's nachhaltiger und elastischer Gestaltungskraft, wenn es die Ergebnisse langjährigen Studiums zu einem umfassenden Gesammtbilde vereinigte, ein von der ganzen kunstfreundlichen Welt mit Beifall zu begrüßendes Werk schaffen werde. Einer speciellen Motivirung des Unternehmens hätte es wohl kaum bedurft. Lübke findet dieselbe aber, wie er im Vorworte betont, in dem gegenwärtigen Zustande der einschlagenden Fachliteratur. Die durch Fülle des Stoffs und Sorgfalt der Kritik bedeutendste Leistung

derselben aus den letzten Jahren, das bändereiche Werk von Crowe und Cavalcaselle, ist ausschließlich für die kunstgelehrten Kreise bestimmt; es hat uns eine neue Grundlage für die Forschung geschaffen, von der nur zu wünschen wäre, daß sie recht bald auch den Meistern der höchsten Blüthezeit, einem Lionardo, Michelangelo, Raffael, Correggio (die in den bisher erschienenen Bänden noch fehlen) zu Gute käme. Diesen engen Leserkreis hat Lübke's Buch nicht im Auge; es wendet sich „an die Gemeinde der kunstsinnigen Laien, die sichtlich von Tag zu Tage wächst", und will den gewaltigen Stoff nicht in breit detaillirender und kritisch analysirender, sondern in knapper und lebensvoller Form vortragen.

Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist im Wesentlichen aus Lübke's früheren Büchern verwandten Charakters bekannt; sie ist eine vorwiegend historisch-ikonographische. Nach gedrängter und farbig angelegter Schilderung der allgemeinen Verhältnisse, welche den Zustand der Kunst und deren Umgestaltungen bedingen, wendet sich der Autor der Charakteristik der verschiedenen Schulen und ihrer Hauptmeister zu. Das Schwergewicht legt er auf die genaue Würdigung der einzelnen Werke; hier bewährt sich seine große Denkmälerkenntniß, hier entwickelt er in der geistvollen Beschreibung und historischen Kritik der Bilder alle glänzenden Eigenschaften seiner Darstellungsgabe. Wir wüßten kein zweites Werk der neueren Literatur zu nennen, in welchem der normale Entwickelungsgang und zugleich der charaktervolle Gestaltenreichthum der italienischen Malerei uns mit gleicher Lebendigkeit und Klarheit vorgeführt wäre, wie hier.

Nur in einem Punkte weicht unseres Autors neuestes Buch von seinen bekannten älteren Werken ähnlicher Bestimmung ab, und zwar nach unserer Meinung nicht zu seinem Vortheile: in dem vollständigen Verzicht auf jede Literaturangabe. Im Vorwort gedenkt der Verf. nur der wichtigsten Publikationen, welche als bildnerische Hilfsmittel und als Ergänzungen der Illustrationen seines Buches dienen können. Sonst findet sich von der umfassenden und namentlich in jüngster Zeit um so manchen werthvollen Beitrag bereicherten Literatur zur Geschichte der italienischen Malerei weder im Text noch in etwaigen Noten irgend eine Spur. Wir halten es zwar für eine Darstellung dieser Art weder für nöthig noch auch für ausführbar, den ganzen Quellen-Apparat anzuführen oder etwa zum Schluß beizufügen. Das gäbe leicht ein Zwitterding zwischen gelehrter und populärer Behandlung, wie es uns neuerdings häufig begegnet, keineswegs immer zu unserer Befriedigung. Aber am Anfang jedes größeren Abschnittes oder an besonders wichtigen und von der neueren Literatur erst in's Klare gebrachten Stellen sollten die besten Monographien und Quellenwerke kurz verzeichnet stehen, ganz wie in Lübke's Geschichte der Architektur, welche auch in dieser Hinsicht eine musterhafte Leistung ist. Dadurch entsteht kein störender Ballast für die eigentliche Darstellung und der wißbegierige Leser, der sich zu weiterem Studium angeregt fühlt, erhält für dieses gleich die nöthigen Behelfe.

Der erste Band von Lübke's Buch enthält die Geschichte der italienischen Malerei von der altchristlichen Epoche bis zum Ende der Frührenaissance. Die kleinere Hälfte desselben ist der Frühzeit und den mittelalterlichen Stilen gewidmet und von den letzteren hebt sich die Gestalt des großen Bahnbrechers Giotto in ausführlicher, plastisch klarer Behandlung ab. Mit dem Hervortreten des persönlichen Elements, das namentlich im Zeitalter der Frührenaissance in einer dichten Schaar markanter Charaktere sich verkörpert, wird die Darstellung immer farbenreicher und lebendiger. Der Gesammtschilderung der italienischen Kunstzustände am Beginn der neuen Zeit und der Würdigung der Florentiner Schule des Quattrocento in ihren zwei aufeinander folgenden Generationen möchten wir unter sämmtlichen Abschnitten die Palme geben.

Nicht den geringsten Vorzug des durchaus geschmackvoll ausgestatteten Buches bilden die zahlreichen vortrefflichen Illustrationen. Für einen Kunstverleger, wie Ebner, wäre es ein Leichtes gewesen, das Werk zum größeren Theile mit den älteren Vorräthen seines Illustrationsmaterials auszustatten. Dies ist jedoch nicht geschehen, sondern fast Alles nach Originalvorlagen, Farbendrucken oder Photographien neu hergestellt. Das verleiht dem Ganzen eine Frische und giebt dem Buche auch in seinen Abbildungen eine Bedeutung, welche über die Grenzen der gewöhnlichen populären Literatur weit hinausgreift. Und dies um so mehr, als die Holzschnittabbildungen mit richtiger Erkenntniß der Aufgabe solcher Illustrationen nicht in volle koloristische Wirkung gesetzt, sondern zwischen streng zeichnerischer und malerischer Behandlung in der Mitte gehalten sind. Wir werden nach dem Erscheinen des zweiten Bandes auf das Werk ausführlich zurückkommen und hoffen dann unsere Besprechung mit einigen Proben dieser musterhaften, und gewiß mit großen Opfern hergestellten Illustrationen zieren zu können. **

Sammlungen und Ausstellungen.

‡‡ **Oesterreichischer Kunstverein.** Nach so vielen sogenannten Sensationsbildern und anderen Spektakelstücken der Malerei mit ungewöhnlichem Inhalt und ungewöhnlicher Beleuchtung endlich ein Kunstwerk — und eines in des Wortes schönster und edelster Bedeutung! **Defregger's** „Andreas Hofer", den der Berliner Referent der Chronik bei den Lesern einführte, ist nicht allein eines der besten

Werke des berühmten Künstlers, es ist überhaupt eine der gediegensten Leistungen, welche die neue Geschichtsmalerei aufzuweisen hat. Das Gemälde mag Manche beim ersten Anblick in seiner Schlichtheit enttäuschen; es hat nichts Pikantes, nichts äußerlich Bestrickendes, weder in der Komposition noch in der Farbe: aber, wie ein Werk echter Poesie erst bei wiederholtem Lesen seine volle und nachhaltige Wirkung ausübt und die Größe und Harmonie desselben aus der stimmungsvollen Charakteristik des Einzelnen sich erklärt, so offenbart sich auch die Wirkung dieses Kunstwerkes erst bei längerem Betrachten und tieferem Eingehen. Der Beschauer wird zum Denken herangezogen durch den denkenden Künstler, und je weiter er diesem zu folgen vermag, desto nachhaltiger wird der Genuß an dem Werke sein. Wer kennt nicht Moser's Hoferlied, das den Heldentod des Sandwirthes aus dem Passeyr besingt! „Zu Mantua in Banden" lag, durch Verrath von den Franzosen gefangen genommen, der Oberanführer des Tiroler Landsturmes, und ein Befehl aus Mailand verhängte seinen Tod binnen 24 Stunden. Beim Morgengrauen des 20. Februar 1810 verließ Andreas Hofer seine Zelle und nahm auf dem Gange zum Richtplatz noch von seinen mitgefangenen Landsleuten Abschied. Diesen Moment hat Defregger in seinem Bilde vorgeführt. Aus dem düsteren Festungsthore tritt, von den Wachen und dem Priester begleitet, Hofer's herrliche Gestalt in den Kreis der einstigen Kampfgenossen. Ein dumpfer Schmerz, der bis in's Mark hinein die Seele berührt, ist über die tragische Scene ausgegossen; keine weichliche Sentimentalität, kein äußerliches Klagen ist wahrzunehmen, Männer sind es und Helden, die um das edelste Gut, ihr Vaterland gekämpft und die nun ihrem Führer das letzte Lebewohl sagen. Die einen sind vor dem Märtyrer ihres Landes auf die Kniee gesunken und klammern sich an seine Hand, andere drängen sich heran, seine Rechte verehrungsvoll zu küssen; Verwundete haben sich herbeigeschleppt und beklagen mit gebrochenen Herzen das Schicksal ihres Theuersten. Jede einzelne der lebensgroßen Figuren ist meisterhaft gedacht und charaktervoll individualisirt. Vor Allem ist es die Hauptfigur, an der immer wieder das Auge haftet und stets neue seelische Züge wahrnimmt. So schreitet ein Held dem Tode entgegen, und der Schmerz, der aus seinen durch das Unglück gestählten Zügen spricht, gilt nicht dem kleinlichen Verlust seines Lebens, er gilt allein dem nun preisgegebenen Vaterlande. Es mochte auch nur ein Sohn Tirols die Seelensprache seiner heimatlichen Typen so beredt zum Ausdruck bringen, wie wir es auf dem Bilde wahrnehmen. Aber auch jene Gestalten, deren Antlitz verhüllt ist, sprechen deutlich in dem ergreifenden Chor dieses Trauerspiels; man betrachte nur den am Fuße Verwundeten (links vorn) und jene in Schmerz versunkene Gestalt an der Wand hinter dem Helden. Gemalt ist das Bild, wie erwähnt, mit jenen bescheidenen Mitteln, die der Künstler bisher angewendet, und somit ist auch in koloristischer Beziehung jeder die Gesammtstimmung störende Effekt vermieden. Das Defregger'sche Werk ist wieder ein schöner Beweis dafür, daß man in der Geschichtsmalerei auch ohne Allegorie und theatralische Kostümaufzüge eine große Wirkung erzielen kann, wenn nur der Stoff im Kern erfaßt wird. — Noch von einem Anderen unserer Besten hat die Ausstellung eine Reihe von Bildern und Zeichnungen gebracht. Von E. Kurzbauer, dem so früh Dahingeschiedenen, sind eine Anzahl seiner wohl schon bekannten, aber stets gerne gesehenen Bilder und 11 Kohlenzeichnungen zu G. Keller's Novelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe" ausgestellt. Es ist das letzte Werk des liebenswürdigen Künstlers und reiht sich seinen früheren Arbeiten würdig an, um sein Andenken in der Mit- und Nachwelt bleibend zu befestigen. Grützner's „Klosterbräuerei" ist zu bekannt, als daß man darüber noch Lobesworte verlieren dürfte. Munkácsy's „Erzählung des Verwundeten" kann nur den schwächeren Bildern des Künstlers zugezählt werden. Von Prof. L. C. Müller begegnet uns sein durch E. Hölzel's Kunstanstalt trefflich in Oeldruck reproducirtes Gemälde „Corso nach der Messe am Markusplatz"; von E. Friedrichsen eine köstliche Kindergruppe; ferner sind noch gute Bilder von Fr. Neuhaus, L'Allemand und E. Blaas zu verzeichnen.

O. B. **Frankfurt am Main.** Das hiesige Kunsttreiben ist so still, daß es kaum noch zu Jahresberichten Stoff liefert. Und doch hat die Administration des Städel'schen Kunstinstituts endlich den „überflüssigen" Schritt, wie ihn ein böser Kalauer nennt, gethan, und ist auf das jenseitige Mainufer übergesiedelt. Leider scheint auch der alte Geist in das neue Gebäude übergezogen zu sein. Noch immer verlautet nichts von der Berufung neuer künstlerischer Lehrkräfte. — Der erste Ankauf ist wiederum, selbstverständlich auf dem Umwege über die Zollstation des hiesigen Kunstvereins, ein wenig ansprechendes Bild von einem allerdings seltenen und vorzüglichen Meister der Luftperspektive. Der Raum im Bilde, namentlich der Durchblick in das zweite Zimmer, ist meisterhaft. Aber das große Bild leidet an einer gewissen Leere, so daß wir es vollständig begreiflich finden, wenn uns die Dame im ersten Zimmer gelangweilt den Rücken kehrt und der Herr im zweiten Zimmer nach Besuch zum Fenster hinausschaut. Die Sonnenlichter an der Wand und auf dem Boden sind gegen das grün nachgedunkelte Licht der Fenster so scharf in's Gelbe gewachsen, daß sie fast wie Lichtlöcher aussehen. Das Bild hängt zu hoch, wie wir hören nur provisorisch, um über die sonstigen Qualitäten etwas sagen zu können. Das Bild soll 42,000 Mk. gekostet haben. Wenn wir hinzusetzen, daß es ein Pieter de Hooch ist, so ist das nicht theuer. Eine andere Frage ist aber, ob es nicht praktischer wäre, die guten Bilder der besten neueren Meister zu kaufen. Die Stiftung ist nicht den Liebhabern und Sammlern, sondern der hiesigen Bürgerschaft zu Nutz und Frommen errichtet. Daß dieser Bürgerschaft mit Bildern, welche allerdings selbst als Mittelgut das Interesse der Eingeweihten noch in Anspruch nehmen, nicht gedient ist, kann die Administration jeden Tag hören, wenn sie es nicht schon weiß; und eine so unverantwortliche Körperschaft, wie die Administration des Städel'schen Kunstinstituts, sollte sich gerade besonders verantwortlich fühlen, auf die Wünsche und Bedürfnisse der Erbin, nämlich der Bürgerschaft, Rücksicht zu nehmen. Auch würde es der Würde und Unabhängigkeit einer solchen Körperschaft mehr entsprechen, wenn sie nach dem Beirath Sachverständiger direkt kaufte, als wenn sie sich an ein Monopol bände. Es giebt Dinge, die vollständig legal zugehen, — und dafür bürgen hier ja die hochachtbaren Namen aller Betreffenden, — und die doch in der Form zu den gerechtesten Bedenken Veranlassung geben. Kann sich ein Kunstinstitut bei seinen Ankäufen nicht auf den Rath der Angestellten verlassen, so giebt es nur einen Weg, es fragt Sachverständige.

F. **Deutsches Gewerbemuseum in Berlin.** Als ansehnliches Geschenk eines Privatmannes, des Herrn Albert Katz in Görlitz, ist dem deutschen Gewerbemuseum neuerdings ein werthvolles Denkmal deutschen Kunstfleißes zugeführt worden, dem bereits die Gefahr drohte, in's Ausland, und zwar nach Holland, verkauft zu werden. Es ist eine, abgesehen von einzelnen gegossenen und ciselirten Details, in getriebener Arbeit hergestellte und theilweise vergoldete Silberstatuette des heil. Georg, die, bisher in Elbing befindlich, von einem dortigen Meister im 15. Jahrhundert angefertigt wurde und ursprünglich als Reliquiarium diente. Ihre runde Basis, die von drei kleinen, aus krausem gothischen Blattwerk emporwachsenden Figuren wilder Männer getragen wird, stellt sich als ein leichtgewölbter, von einem zierlich gearbeiteten Gehege eingefaßter Hügel dar, der, durch allerhand kriechendes und kletterndes, in winzigem Maßstab gebildetes Gethier belebt, als Behausung des Drachen gedacht ist und durch einen Todtenschädel nebst übereinanderliegendem Gebein auf das von diesem ausgehende Verderben hindeutet. Inmitten dieses sorglich durchgeführten Terrains, aus dem seitwärts die reich ornamentirte, einst durch einen Krystall geschlossene, jetzt dieser Decke sowohl als auch des ehemaligen Inhaltes beraubte cylindrische Reliquienkapsel heraustritt, ragt die Gestalt des jugendlichen Ritters empor, dessen Speer an dem Schuppenpanzer des Feindes bereits in Stücke zerschellt ist. In schwerer Schienenrüstung auf dem Rücken des bekämpften Ungethüms dastehend, hält er in der gesenkten Linken den Schild, während die Rechte, mit einem kurzen, krummen Schwert bewaffnet, zum Streich ausholt. Bei aller Bewegtheit der Scene geht indeß die Komposition der Figur weniger auf eine realistische Wahrheit in der Schilderung der dargestellten Aktion als vielmehr auf die Erzielung einer ruhigen statuarischen Haltung aus, die sich auch darin bekundet, wie dem emporgereckten, den herabhängenden Schild mit den Zähnen packenden Rachen auf

der anderen Seite der hochaufgeringelte Schwanz des sich am Boden windenden Ungeheuers das Gleichgewicht hält. In ihrer eigenthümlich zierlichen und schmiegsamen, bei fast herber Knappheit der Formen eine graziöse Anmuth und Eleganz anstrebenden Bewegung ist die Figur dabei ebenso sehr eine charakteristische Probe der Kunstweise des späteren gothischen Stils wie in der Gediegenheit und Delikatesse der Arbeit ein treffliches Musterwerk technischer Behandlung. Einen ganz besonderen Reiz aber gewinnt sie endlich noch dadurch, daß sie in sämmtlichen Details der Tracht, wie u. a. in dem seltsamen, aus einer Schnur gedrehten, oberhalb der Stirn eine phantastische Blume befestigenden Kranz, der das lange Gelock des Ritters umschließt, das Profankostüm der Zeit vollständig getreu wiedergiebt, was sie im Hinblick auf verwandte Arbeiten als ein außerordentlich seltenes und doppelt bemerkenswerthes Stück erscheinen läßt.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, im Februar 1879.

⁂ Am 17. März und an den folgenden Tagen steht uns ein Ereigniß bevor, welches danach angethan ist, die Stille unseres Kunstlebens energisch zu unterbrechen und ein glänzendes Gegenstück zu bilden zu der Oelzelt'schen Versteigerung, von welcher Ihnen im letzten Quartal berichtet wurde. Wir meinen die für den bezeichneten Termin angekündigte Auktion der berühmten gräfl. Enzenberg'schen Kupferstich-Sammlung, deren Inscenesetzung das Haus C. J. Wawra übernommen hat. Schon der eben erschienene Katalog, eine ebenso gediegene wie glänzend ausgestattete Arbeit des genannten Kunsthändlers, vermag den Liebhabern, denen die Sammlung nicht näher bekannt ist, einen Begriff zu geben von dem Reichthum und der Kostbarkeit des hier Gebotenen. Es ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten Sammlungen dieser Art, welche in Wien in neuerer Zeit zur Versteigerung gekommen sind, die Frucht eines mehr als fünfzigjährigen Sammelfleißes. Der Besitzer der Sammlung, Graf Franz Joseph von Enzenberg auf Schloß Tratzberg in Tirol, hatte unter zahlreichen anderen Kunstschätzen mannigfacher Art auch diese prachtvolle Auswahl alter Grabstichelblätter, Holzschnitte und Radirungen in seinen Mappen aufgehäuft. Manche dieser Kostbarkeiten stammen aus berühmten Sammlungen, sind als Unica bekannt und in den Verzeichnissen der neueren Kunstschriftsteller, z. B. in Passavant's Peintre-graveur beschrieben. Wir wüßten keine Schule, keinen Zweig der Stecherkunst zu nennen, die hier nicht ihre hervorragende Vertretung fänden. Zur näheren Orientirung über die Glanzpunkte der Sammlung diene das Folgende:

Vor Allem weist der Enzenberg'sche Katalog eine stattliche Reihe zum Theil höchst wichtiger, einzig dastehender Incunabeln des Kupferstiches auf. So gleich das merkwürdige Blatt, welches dem Katalog, in einem photographischen Pressendruck von J. Löwy in Wien, als Titelkupfer vorgesetzt ist, die Geburt Christi, ein bis jetzt nirgends erwähntes oder beschriebenes Blatt von dem deutschen Meister E. S., eine bedeutende Komposition mit besonders edler h. Jungfrau und reicher Landschaft im Hintergrunde; ferner der ebenfalls im Lichtdruck reproducirte h. Johannes auf Patmos von dem deutschen Meister B. M., ein im Stil des Martin Schön gehaltenes Blatt, von dem die drei einzigen bisher noch bekannten Exemplare sich in der Albertina und in der Wiener Hofbibliothek, sowie im Britischen Museum zu London befinden; dann die in vorzüglichem Abdruck vorliegende Versuchung Christi von dem Meister L. C. Z., eine phantastisch reiche Darstellung von der größten Seltenheit; aus etwas späterer Zeit die h. Jungfrau, auf einem Erdhügel sitzend, umgeben von sieben kleinen Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi, von dem Meister S. (um 1520), ein bisher unschriebenes Unicum; sodann — um auch aus der Zahl der seltenen alten Holzschnitte ein Beispiel zu nennen — die Bauern im Kampf mit nackten Männern von dem deutschen Meister N. H. (Passav. III, 443, 2), in sehr schönem Abdruck mit den vollständigen Versen auf dem unteren Rande. — Hier mag dann gleich auch angefügt werden, daß die berühmten Hauptmeister des altdeutschen Kupferstiches und Holzschnittes ebenfalls, wie selbstverständlich, in großer Vollständigkeit und in prachtvollen Drucken sich vorfinden, so vor Allem Schongauer mit über 40 Nrn., von denen etwa 20 von höchster Schönheit sind, darunter das seltene Hauptblatt, der h. Jakobus von Compostella im vorzüglichen ersten Abdruck vor der Schrifttafel oben in der Mitte; ferner Barthel Schön mit dem Unicum der zwei Bauernjungen, die sich gegenseitig bei den Haaren fassen (von Passav. III, 489, 40a als Kopie nach dem Meister von 1480 beschrieben); dann Dürer, dessen Werk fast vollständig vorhanden ist, mit den gestochenen Hauptblättern (z. B. Adam und Eva, dem h. Hieronymus, dem Verlorenen Sohn, Christus am Oelberg, dem Spaziergang, Ritter, Tod und Teufel u. a.) in Abdrücken von seltener Schönheit, und nicht minder sorgfältig gewählten Holzschnitten, von denen die Große Passion in ersten Abdrücken vor der rückseitigen Schrift, das Titelblatt im Probedruck auf Ochsenkopfpapier, ferner das Porträt von Dürer's Freund Eoban Hesse, ein Flugblatt mit beigesetzten Versen (Thausing, S. 476 ff.) in vorzüglichem Druck vorliegt, um nur dieses Wenige hervorzuheben. Ueber die große Zahl der übrigen alt-



deutschen und sonstigen nordischen Meister, einen Martin Zasinger, H. S. Beham, Aldegrever, Altdorfer, Fr. v. Bocholt, Zwott, Glockendon, Melchior Lorch, auch über das in sehr schönen Exemplaren repräsentirte Werk des Lukas van Leyden müssen wir mit dieser Aufzählung in bunter Reihe kurz hinweggehen; nur des höchst merkwürdigen Stiches von H. S. Lautensack mit der allegorischen Darstellung der Belagerung Wiens durch die Türken (monogrammirt und datirt 1559) sei noch in wenigen Worten gedacht. Dasselbe ist bis jetzt nur in einem einzigen Abdrucke bekannt, welcher aus der Haller'schen Sammlung zu Nürnberg 1851 in die k. Hofbibliothek in Wien übergegangen ist; von diesem Abdruck weicht jedoch der zweite in mehreren Punkten ab; auch das Datum ist ein Jahr später als auf dem anderen Plattenzustande.

Sehr schön sind auch die altitalienischen Stecher vertreten, besonders Marcanton mit seinen Kapitalblättern in vorzüglichen alten Abdrücken; wir nennen z. B. den Kindermord (vor dem Tannenbäumchen), die fünf Heiligen, die Poesie nach Raffael's Deckenbild in der Stanza della Segnatura, dann den sehr seltenen Guitarrespieler (B. 469); ferner Mantegna, auch der Meister mit dem Würfel (den der Auktionator nicht, einer eingerissenen Katalog-Unsitte folgend, „Dado" hätte nennen sollen) und vornehmlich Giulio Campagnola mit seinem seltenen Hauptblatt: „Christus und die Samariterin", das in dem Kopf der letzteren merkwürdige Anklänge an die sogenannte „Fornarina" der Uffizien von Sebastiano del Piombo aufweist.

Aber den Hauptreiz der Sammlung für diejenigen Kreise der Kunstfreunde, welche weniger nach Kuriositäten und Raritäten als nach Werken von vollendeter Schönheit der Grabsticheltechnik oder der Radirkunst Verlangen tragen, bilden die Werke der Meister aus den letzten drei Jahrhunderten. Da ist vor Allen Rembrandt mit unvergleichlich schönen Abdrücken seiner Hauptblätter (z. B. der Verkündigung an die Hirten, der Erweckung des Lazarus, der Landschaft mit den drei Bäumen, dem Schwein), dann Ruysdael mit der sehr seltenen Landschaft mit den Reisenden (B. 4), der Landschaft mit dem Kornfeld (B. 5) u. a., ferner das außerordentlich schöne Werk des Ostade, der im kostbaren ersten Abdruck vorliegende große Bauerntanz von Teniers, das vollständige Werk des Barth. Breenberg in dem berühmten Esdail'schen Exemplar, da sind ferner die Radirungen eines J. le Ducq, die „Fünf Schaafe" von Jakob van der Does, die bis auf eine Nummer (die bekanntlich von der höchsten Seltenheit ist) vollständig vorhandenen Landschaften von Waterloo, die Thierfolgen von Adr. van de Velde u. s. w. — Noch brillanter endlich stellen sich die eigentlichen Stecherschulen dar, sowohl die niederländische (ein Pontius, Bolswert, Vorstermann, Suyderhoef, C. van Dalen, Jan und Cornelis de Visscher u. A.), als auch die deutsche, italienische, französische und englische. Von den letzteren wollen wir, um den Bericht nicht mit zu viel Details zu beladen, hier nur kurz auf die berühmten Hauptblätter eines Edelinck, Masson, Beauvarlet, Wille, Desnoyers, Richomme, Strange, Earlom und Woollett hinweisen, die wir uns nicht erinnern irgendwo in reicherer Auswahl und in so leuchtender Schönheit der Abdrucksgattungen gesehen zu haben.

Wie der Katalog anzeigt, soll die Sammlung in ihren Hauptbestandtheilen eine Woche vor der Versteigerung im Künstlerhause ausgestellt werden. Ohne Zweifel wird dies für die Kunstfreunde Wiens ein mächtiger Impuls zur Betheiligung an dem edlen Wettkampfe sein, der sich um den Besitz dieser unvergleichlichen Schätze entspinnen wird. Daß dabei die Verwaltungen unserer Museen an patriotischem Eifer nicht zurückstehen werden, darf wohl als ausgemacht gelten.

*** Stuttgarter Kupferstichauktion.** Am 5. März und an den folgenden Tagen findet in Stuttgart durch die rühmlichst bekannte Kunsthandlung von H. G. Gutekunst die Auktion einer werthvollen, besonders an schönen Grabstichelblättern reichen Sammlung statt, auf welche wir die Kunstfreunde hiermit besonders aufmerksam machen.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra in Wien. Kupferstichsammlung S. Excellenz des Herrn Franz Joseph Grafen von Enzenberg. Versteigeruug am 17. März im Künstlerhause. 4424 Nummern.

J. M. Heberle in Köln. Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn Georg Stange in Lübeck, am 20. und 21. März. 123 Nummern.

Rud. Lepke in Berlin. Katalog einer werthvollen Bibliothek, worunter viele Kupferwerke, Manuscripte, Curiosa. Versteigerung am 4. u. 5. April. 398 Nrn.

Zeitschriften.

Chronique des Arts. No. 5 u. 6.
M. de Gempt †. — M. Zimmermann †. — Correspondance de Belgique. — Peintures de P. Baudry, von L. Gonse. — Correspondance d'Angleterre.

Deutsche Bauzeitung. No. 8—11.
Gothische Wandmalereien in Marburg.

The Academy. No. 353 u. 354.
The english school at Burlington House, von F. Wedmore. — The exhibition of the Royal Scottish Academy, von J. M. Gray. — J. H. Anderson †. — M. Montagne †. — C. F. Sörensen †. — German Imperial Archaeological Institute.

Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit. No. 1.
Ein Buntdruck aus dem 14. Jahrhundert. — Silberfund zu Meldorf.

Christliches Kunstblatt. No. 2.
Ein Rückblick (Schluss). — Die Bedeutung der „Vier Apostel" Albrecht Dürer's.

Kunst und Gewerbe. No. 9 u. 10.
Von der Pariser Ausstellung: Die Möbel. — Das „Conservatoire des arts et metiers" in Paris. I. — Von der Pariser Ausstellung (Möbel).

Mittheilungen des österr. Museums. No. 161.
Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. — Die Faiencen von Oiron. — Terracotten am Reichsrathsgebäude. — Visitation des Zeichenunterrichts in Württemberg.

Im neuen Reich. No. 7.
Robert Vischer: Luca Signorelli und die italienische Renaissance.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge find an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

6. März



Nr. 21.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus Olympia. — Fr. Kraus, Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie ꝛc.; Meisterwerke der Holzschneidekunst. Frederik Sörensen †; Adolf Honeck †. — Mitteldeutscher Kunstgewerbe-Verein in Frankfurt a. M.; Christliches Museum in Berlin. — Ein neues Bild von Matejko; Oesterreichische Staatsausstellungen; Stiftung für die Dresdener Galerie. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Zur Biographie Ed. Meyerheim's. — Eingesandt. — Berichtigung. — Inserate.

Aus Olympia.

Anfang Februar 1879.

Selbst die eingehendste Vorbereitung auf ein Kunstwerk vermag uns nicht vor Ueberraschung zu schützen, wenn wir schließlich einmal das, was wir längst mit dem inneren Sinn erfaßt haben, endlich auch mit leiblichem Auge schauen. Am wenigsten aber läßt sich bei der Architektur der wirkliche Anblick durch das Betrachten selbst vollkommener Abbildungen ersetzen. Wer glaubt nicht die Akropolis zu kennen? Und eine kurze Stunde, bei klarem attischen Himmel auf dieser einzigen Stätte zugebracht, belehrt uns, daß die Wirkung im Raume, der Eindruck des Materials, endlich der Zusammenhang des Werkes mit seiner näheren und ferneren Umgebung sich nur durch Autopsie völlig begreifen lassen. Aehnlich erging es mir mit der Altis von Olympia. Von den Schuljahren an beschäftigt sich der Geist mit diesem Centrum hellenischer Kunst und Kultur; mit Hülfe der Beschreibungen und Photographien entwirft sich die Phantasie ein Bild dieser Räume, und sobald man ihnen nahetritt, ist das erste Gefühl doch das der Verwunderung, daß diese Werkstatt unserer eifrigsten archäologischen, topographischen und technischen Bemühungen gerade so und nicht anders aussieht. Hat man dann eine Woche warmen und heitern Wetters Zeit gehabt, sich über die von Schutt gereinigten Gebäudereste und die in den „Museen" geborgenen beweglichen Funde genügend zu orientiren, dann fühlt man sich wohl wie ein alter Bekannter in diesen Räumen und hat ein Bild in eine Seele aufgenommen, das man als ein *κτῆμα εἰς ἀεί* in den kälteren und ärmeren Norden mit sich zu führen hoffen darf.

Angesichts der sachlich eingehenden Mittheilungen, welche die Mitglieder der Expedition regelmäßig über die Erfolge ihrer Bemühungen im Deutschen Reichsanzeiger veröffentlichen, kann ich meinen Bericht auf das in der letzten Zeit Geleistete beschränken, um dann in Kurzem dasjenige hervorzuheben, was mir als der wesentlichste Gewinn für die Erkenntniß der alten Kunst erscheint.

Nachdem in den früheren Kampagnen der erste Theil der Hauptaufgabe, die Aufdeckung der beiden großen Heiligthümer, glücklich gelöst und der dabei gemachte, über Erwarten reiche Schatz an beweglichen Funden geborgen war, hat sich die Aufmerksamkeit der Expedition diesmal zunächst auf das westlich vom Heraion außerhalb der Altis befindliche Gymnasion erstreckt. Der nördliche Theil desselben liegt jetzt aufgedeckt vor uns; ein im Süden gezogener Graben läßt den Plan des Ganzen mit Sicherheit erkennen: ein reicher Säulenbau theils ionischer theils dorischer Ordnung vielleicht, wie Architekt Dörpfeld, der technische Dirigent der Ausgrabungen, annimmt, noch aus der Diadochenzeit. Nahe dabei westlich vom Heraion, aber innerhalb der Altismauer sind die Fundamente und Trümmer eines runden Peripteros zu Tage gekommen, in welchem die Herren der Expedition mit völliger Sicherheit das Philippeion erkannt haben. Die runde Cella wurde im Innern durch Halbsäulen gegliedert, deren Kapitäl (2 Reihen schön geformter Akanthusblätter unter einem zweireihigen Kranz von schmäleren Blättern) eine eigenthümliche Bildung zeigt, am

nächsten verwandt der Form, welche in Athen häufig z. B. am „Thurm der Winde“ vorkommt. Der Peribolos war ionischer Ordnung, die Decke desselben wurde von Kalymmatien mit rautenförmigen Kassetten gebildet — eine Form, die hier möglicher Weise zum ersten Male in Anwendung gekommen ist. Bis auf das Dach der runden Cella (Kuppel?) ist eine Rekonstruktion des ganzen Baues aus den vielfach erhaltenen Theilen möglich.

Bei der weiteren Aufklärung des Ausgrabungsterrains östlich vom Heraion ist zunächst südlich von den früher schon gefundenen Thesauren die Reihe der Basen gefunden, auf denen zweifellos die aus Pausanias genügend bekannten, von den Strafgeldern errichteten *Zᾶνες* gestanden haben. In derselben Richtung mehr nach Süden hin kommen die Fundamente zweier oblonger Hallen zu Tage, beide wohl erst aus römischer Zeit. Endlich ist Herr Dörpfeld in den allerletzten Tagen noch weiter nach Osten gegangen und hat, dem überwölbten Gange folgend, den Anfang des Stadiums gefunden, also des Baues, der genetisch und geschichtlich für Olympia den ersten Rang einnimmt. Wider Erwarten hat sich herausgestellt, daß die Axe dieser Rennbahn sich von Osten nach Westen erstreckt. Wo nun der Hippodrom zu suchen sei, ist eine noch zu lösende Frage.

Eine reiche Ausbeute hatte schon früher die oft erwähnte byzantinische Mauer gegeben, welche in Form eines großen Quadrates vom Olympieion an, dieses selbst in sich schließend, sich nach Süden erstreckte. Dieses Bollwerk ist lediglich aus Fragmenten gestürzter oder abgebrochener Bauwerke Olympia's aufgeführt und hat vor Allem an seiner Nordostecke die Säulen und das Gebälk des Metroons fast vollständig zurückgegeben, so daß eine Rekonstruktion auch dieses kleineren Tempelbaues, von dem über dem Stylobat nur eine Säulentrommel in situ geblieben war, möglich wurde. Ueber die zahlreichen und höchst interessanten architektonischen Fragmente aus gebrannter Erde, die sich ebenfalls zumeist in jener inhaltreichen Festungsmauer gefunden haben, wird weiter unten noch zu sprechen sein.

An beweglichen Funden hervorragender Art ist die letzte Periode nicht so ergiebig gewesen, wie die früheren Kampagnen, was zum Theil aus der Natur des Terrains hervorgeht, auf dem gerade jetzt gegraben wird. Die Funde an kleineren Bronzen und Terrakotten, an solchen Marmorresten, die zu den Giebelskulpturen gehören, und Architekturfragmenten dauern natürlich fort. Der wichtigste Fund der letzten Wochen besteht in Trümmern eines Reliefs mit ca. 0,85 Mtr. hohen Figuren aus weichem Kalkstein, mit deutlich erhaltener Bemalung. Der Bildung nach möchte man es in die Zeit kurz vor das Jahr 500 verweisen; andererseits ist eine solche Darstellung von kämpfenden Kriegern, die kühn verschlungene Gruppenbildung meines Wissens noch ohne Beispiel für jene vormyronische Zeit. Man kann vielleicht darin den Anfang der historisch-dramatischen Darstellungsweise sehen, für deren höchsten Ausdruck wir den Fries von Phigalia halten. Der Zweck des Reliefs als Architekturtheil erscheint zweifellos; vielleicht entscheiden weitere Funde noch das Dilemma, ob wir einen Fries oder die Füllung eines Aëtos anzunehmen haben.

Die nahe bevorstehende offizielle Ausgabe des 3. Bandes der „Ausgrabungen von Olympia“ wird den bildlichen Beleg zu dem eben erwähnten und einigen der noch zu erwähnenden Werke in willkommener Weise geben und mir selbst vielleicht noch einmal Gelegenheit bieten, auf einige hier berührte Punkte einzugehen.

Bis zu einem gewissen Abschluß sind also die rastlosen, mit Energie und Geschick nun bald vier Jahre lang geleiteten Bemühungen unserer Alterthumsforscher und Architekten gediehen: der Umfang der Altis ist der Hauptsache nach festgestellt, die wesentlichen in demselben erhaltenen Bauwerke sind als Trümmer entdeckt, auch über die außerhalb der Altismauer liegenden wichtigsten Gebäude ist bereits einiger Aufschluß erreicht. Es scheint mir, daß man Angesichts dieser erfreulichen Resultate wohl jetzt schon einmal die Frage aufwerfen und beantworten kann: Welche Vortheile erwachsen der Alterthumswissenschaft aus diesen bedeutenden Opfern an Geld, Kraft und Gesundheit? In welcher Weise ist unsere Kenntniß von dem Wesen und der Entwickelung der alten Kunst durch die Excavationen am Alpheios gefördert? Indem ich diese Antwort kurz und bündig aus eigener Erfahrung und Anschauung zu geben versuche, richte ich sie zugleich als eine Art von Apologie an die „Gebildeten unter den Verächtern“ dieser Art von „Maulwurfsthätigkeit“. In der That habe ich von Seiten denkender Menschen unerwartete Einwürfe hören müssen, denen in Folgendem zu begegnen, der indirekte Zweck dieser Mittheilungen ist.

Unsere Kenntniß des griechischen Tempels, um mit der Architektur zu beginnen, leidet, wie jedem Alterthumsforscher bekannt ist, an einer fühlbaren Armuth des Materials. Der gelehrte, kenntnißreiche und feinfühlende Forscher, dem wir das System der griechischen Architektur verdanken, hatte für einige Tempelarten nur wenige Beispiele zur Verfügung. Der Zeustempel vermehrt die malerischen, imponirenden Tempelruinen Siciliens und Griechenlands um ein Prachtexemplar, ohne unsere Kenntniß des dorischen Systems wesentlich zu erweitern. Das letztere gilt auch von dem Metroon. Nun aber das Heiligthum der Hera!

Die zwei Stufen des Stylobats, die verschiedene Bildung der Säulenschäfte und Echinen, die verschiedenen Axenweiten sind bekannt; es sei mir gestattet, zur Erklärung dieser auffallenden Erscheinung die mich im höchsten Grade anmuthende Hypothese Dörpfeld's hier vorzutragen: der ganze Bau war ursprünglich Holzbau; das Epistylion ist bis in die späteste Zeit von Holz gewesen, dadurch allein findet die ganz auffallende Thatsache ihre Erklärung, daß sich nicht ein Stück des Architravs, der Triglyphen und des Geison gefunden hat. Die hölzernen Säulen nun wurden allmählich, je nachdem sie dienstunfähig wurden, durch steinerne ersetzt, daher ihre Verschiedenheit. Aus Pietät oder sonstigen priesterlichen Rücksichten behielt man im Opisthodom, wo sich natürlich die hölzernen Räume länger erhielten, die aus Pausanias bekannte letzte Holzsäule bei. Vergl. die bekannten Stellen im „Stil".

Als Markstein für den Uebergang aus der klassischen in die hellenistische Zeit steht dann der elegante Rundbau des gewaltigen Hellenenbändigers da. Gerade weil wir das Philippeion (die Deutung des Gebäudes scheint zweifellos) mit Bestimmtheit in das 7. Decennium des 4. Jahrhunderts verweisen können, wird es nebst seinen sehr interessanten Details (die leicht noch durch neue Funde in dem Gymnasion vermehrt werden können) ein werthvolles Material für die Geschichte der griechischen Architektur liefern. Vielleicht haben wir hier den ältesten griechischen Rundbau mit Innenarchitektur, der dann also am Beginn der alexandrinischen Periode als Bestätigung der bekannten Semper'schen Ansicht über die Entstehungszeit der Centralbauten stehen würde.

Wenn das Gymnasion wirklich der Diadochenzeit angehört, wie die Herren der Expedition hier annehmen, nicht etwa erst aus römischer stammt, dann hätten wir in ihm für eine an Architekturresten arme Periode ein interessantes Beispiel und zahlreiche Muster für Ornamente, Säulenbildung 2c.

Es folgen die römischen und byzantinischen Bauten, über die sich nach weiteren Ausgrabungen der Hallen, die jetzt zum Vorschein gekommen sind, besser wird berichten lassen.

Endlich muß hier die überreiche Sammlung von Fragmenten architektonischer Theile aus gebackener Erde als einzig in ihrer Art hervorgehoben werden; mir wenigstens ist keine ähnliche Zusammenstellung bekannt, welche uns die Anwendung des Ornaments aus gebranntem Thon in der besten Zeit des Alterthums so deutlich vor Augen führte. Wir müssen in der Nähe von Olympia geradezu Fabriken à la March-Charlottenburg voraussetzen. Es sind zum großen Theil Simen mit sehr fein geformten Löwenköpfen; die Farbe des Thons ist ein schönes Hellgelb; Kyma, Mäander meist auch die Blatt- und Palmettenreihen sind mit dunkleren Farben aufgemalt, während ein Rankenornament, sehr stilvoll als Basrelief geformt, zwischen den Löwenköpfen der Simen sich hinzieht. Neben diesen häufig wiederkehrenden Motiven finden wir noch eine ganze Reihe anderer Formen, sowohl alterthümlichen als auch reiferen Charakters. Zahllos sind die als Palmetten geformten Akroterien verschiedener Gestalt, meist von sehr feiner Form. Eine überaus schöne farbige Rosette fiel mir auf, die man sich wohl als Füllung einer Holzkassette zu denken hat, u. A. m. Wenn wir nach den Gebäuden forschen, an denen diese interessanten Fragmente verwendet waren, müssen wir wohl zunächst an die Thesauren denken, doch sind auch andere kleinere Heiligthümer des Tempelbezirks nicht ausgeschlossen.

Sonstige Spuren farbiger Ornamente haben sich an Resten kleinerer Gebäude vielfach gefunden, indessen hat auf keinem Echinus oder Abacus weder des Zeustempels, noch des Heraions trotz eifrigsten Suchens das aufgemalte Kyma, resp. der Mäander entdeckt werden können, während der Stucküberzug theilweise noch ganz vorzüglich erhalten ist.

Den Uebergang zur Skulptur bilden am besten die Giebelgruppen des Zeustempels — jedenfalls eine der werthvollsten Errungenschaften der Ausgrabungen. Durch die Ausstellung im Camposanto zu Berlin und die beiden ersten Bände der offiziellen Publikationen sind dieselben ziemlich bekannt. Ist auch keine Figur vollständig erhalten, so fehlt doch aus beiden Giebeln nur noch eine einzige Figur ganz. Die Komposition ist durch Dr. Treu's eifrige Bemühungen außer Zweifel gestellt, und wir haben in diesen 42 Figuren das vollständigst erhaltene Beispiel der mit Marmorgruppen geschmückten Aëtoi eines hellenischen Tempels. Das will etwas sagen, wenn wir bedenken, daß wir außer den Aegineten, und den Parthenonskulpturen überhaupt nichts nach dieser Richtung aufzuweisen haben.

Die heikle Frage über den Stil dieser Werke mag ich heute nur berühren; sie zu erschöpfen wäre jedenfalls erst dann möglich, wenn eine bessere Aufstellung eine genauere Untersuchung möglich machte. Vorläufig läßt die griechische Regierung sie noch immer in dem „Museum", einem staubigen, schlecht erleuchteten Bretterschuppen, liegen. Daß die Füllung des Ostgiebels wirklich von dem Künstler der Nike herrühren soll, wie Pausanias behauptet, erscheint dem Dr. Treu höchst unwahrscheinlich, — mir auch. Auch hat sich bei mir hier vor den Originalen, wie schon vor den Gypsabgüssen die Ansicht befestigt, daß wir für diese Gruppen verschiedene Hände anzunehmen haben.

Soll ich noch ein Wort über den kostbaren Schatz sagen, den wir dem olympischen Boden verdanken?

Was Photographie und Gypsabguß des Praxitelischen Hermes ahnen ließen, giebt das Original in entzückender Klarheit. Welche Seite des Kunstwerkes man auch speziell in's Auge faßt: die Schönheit des verklärten Körpers, die Behandlung der Haut, der göttlich-schöne Gesichtsausdruck, das Raffinement in der Arbeit des Gewandes (sowohl des Knäbchens als auch des am Stamm hängenden des Gottes) — in Allem erblicken wir die Hand eines absoluten Meisters. Ein solcher Fund allein würde für die Mühe und Kosten der Ausgrabungen genügend entschädigen, und je seltener solche Werke dem griechischen Boden entsteigen, desto mehr müssen wir unser Glück preisen, daß die Raubgier der Römer und die Zerstörungswuth der Barbaren uns diesen Schatz übrig ließ.

Was außer diesen hauptsächlichsten Funden noch an Werken der plastischen Kunst zu Tage gekommen ist, zerfällt in zwei Hauptgruppen: eine Reihe römischer Marmorfiguren und viele archaische Arbeiten. Jene, wohl ausnahmslos Porträtstatuen, obwohl sich dies bei dem Mangel an Köpfen nicht überall feststellen läßt, zeigen neben Mittelgut, wie es in allen Museen der Welt zu finden ist, einige vorzügliche Arbeiten, so zwei weibliche Gewandfiguren virtuosester Technik, einige kopflose Imperatoren, deren feine, mit Flachrelief geschmückte Panzer einen feinsinnigen und gewissenhaften Künstler des ersten Jahrhunderts v. Chr. verrathen. Das Ornament des einen zeigt eine auf der säugenden Wölfin stehende Athene mit Schild und Lanze, die von zwei herbeifliegenden Niken gekrönt wird, rechts und links zu ihren Füßen Eule und Schlange, — also eine ganz absichtliche Vermischung attischer und römischer Religionsvorstellungen. Farbenspuren, wie etwa bei dem Augustus des Braccio nuovo, auf diesen Kaiserbildern zu entdecken, ist mir nicht gelungen.

Auch über die eben erwähnten Werke wird das in Aussicht stehende 3. Heft willkommenen Aufschluß geben.

Weit lehrreicher, wenn auch weniger schön, sind die Skulpturen archaischen Charakters. Gerade in den letzten Wochen sind überaus interessante Werke dieser Art zum Vorschein gekommen. Den ersten Rang an Zeit und Wichtigkeit nimmt eine Bronzeplatte von etwa 0,90 M. Höhe ein, welche in vier sich nach oben leise verjüngenden Reihen sehr fein gearbeitete und selten gut erhaltene Flachreliefs enthält. Es ist kein griechisches Werk; irgend ein Fürst oder Privatmann Kleinasiens mag es hierher gestiftet haben; vielleicht gehörte es zu einer vierseitigen Basis. In der untersten Reihe steht eine geflügelte weibliche Figur mit Köcherband, die mit jeder Hand einen Löwen an einem Hinterbein trägt, darüber schießt der knieende Herakles einen Kentauren mit menschlichen Vorderfüßen, in nächstfolgender Reihe stehen zwei Greife, in der obersten drei Adler.

An die asiatische Kunst auf hellenischem Boden schließen sich zahlreiche Werke derjenigen griechischen Kunstweise an, die noch im Banne der kleinasiatischen Muster und Schulen steht: kleine bronzene Weihgeschenke, darunter eine Aphrodite alterthümlichster Weise, die, obwohl vollständig bekleidet, den bekannten Gestus der Anadyomene zeigt; eine andere weibliche Figur der schon reiferen Kunst, von feiner Arbeit, in welcher Herr Dr. Furtwängler eine Artemis erkennt. Dann ist ganz kürzlich ein archaischer kolossaler Frauenkopf aus Kalkstein gefunden worden, der zunächst auf den gemüthlichen Namen „Tante Clara" getauft wurde, bis der eben genannte Gelehrte genügende Gründe gefunden hat, in ihr den Rest des Kultusbildes der Hera zu erkennen, welcher in dem großen Tempel dieser Göttin verehrt wurde. Auch über die eben genannten Werke werden die nächsten Publikationen weiteren Kreisen Gelegenheit geben, sich ein Urtheil zu bilden. Es würden sich dann in chronologischer Folge etwa hieran die schon oben kurz charakterisirten Relief-Fragmente schließen. —

Schon aus dieser kurzen Skizze, die nur das Wichtigste zu berühren beabsichtigt, geht hervor, daß es nach den bis jetzt gemachten Funden keinen Theil der antiken Plastik und Architektur giebt, deren Kenntniß durch die hiesigen Ausgrabungen nicht in der werthvollsten Weise für uns bereichert worden wäre. Die antike Kunstgeschichte wird fast in jedem Kapitel Gelegenheit haben, auf die Olympischen Funde und Forschungen Bezug zu nehmen. Es ist begründete Aussicht vorhanden, daß diese Entdeckungen durch den weiteren Verlauf der Arbeiten noch in entsprechender Weise vermehrt werden. Wir wünschen deshalb auf's dringendste, daß das angefangene Werk zu einem glücklichen Abschluß gebracht werde und die beweglichen Funde eine Aufstellung erhalten, die es dem Forscher und Liebhaber ermöglicht, sie zu seinen Zwecken zu benutzen. Noch etwa 2—3 Kampagnen wird die deutsche Expedition nöthig haben, um die Altis und die zunächst angrenzenden Gebäude aufzudecken. Es verlautet, daß dann die archäologische Gesellschaft in Athen die ferneren Arbeiten in die Hand nehmen will, dieselbe gelehrte Körperschaft, welche bekanntlich in Athen eine rühmliche und erfolgreiche Thätigkeit entwickelt hat und jetzt mit dem Plan umgeht, Delphi zu erforschen. Ob die griechische Regierung die beweglichen Schätze nach Athen bringen oder in einem hier anzulegenden Museum bergen wird, ist noch nicht entschieden, — für beides lassen sich Gründe anführen; jedenfalls wird die aufgedeckte Altis ohnedies bald die Schritte des Alterthumsforschers und des gebildeten Dilettanten in das

Alpheiosthal locken. Von einer Eisenbahn zwischen dem Hafen Katakolo und Pyrgos ist schon die Rede.

Je größer die Genugthuung ist, mit der wir auf das Erreichte zurückschauen, um so mehr muß man das kostbarste Opfer beklagen, das diese Arbeiten fordern. Der Aufenthalt in der Fieberluft des sumpfigen Alpheiosthales, vor Allem aber in den feuchten Gräben und auf der frisch umgeworfenen Erde nagen an der Gesundheit sowohl der einheimischen Arbeiter als auch der nordischen Gelehrten. Von diesen wird nicht nur eine bedeutende wissenschaftliche Bildung, und schweren Dienstes tägliche Bewahrung, sondern auch eine brutale körperliche Konstitution verlangt. Die Malaria ist ein häufiger Gast unter den Arbeitern und im deutschen Hause, sodaß ein deutscher Arzt als ständiges Mitglied der Kommission hier seinen Einzug gehalten hat. Es war dies dringend nöthig, denn seit Wochen lag der erste Archäolog Dr. Treu schwer krank darnieder, sodaß der zweite Gelehrte Dr. Furtwängler diesen Theil der Arbeiten allein leiten mußte, nur vorübergehend unterstützt durch Dr. Milchhöfer aus Athen. Erst in nächster Zeit wird Dr. Körte aus Athen als dauernder Remplaçant eintreten. Die technische Leitung liegt in den Händen der Herren Architekten Dörpfeld und Borrmann. Sei Asklepios diesen tapfern Pionieren mild gesinnt! **B. Förster.**

Kunstliteratur.

Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie etc. von Dr. Fr. Kraus. Freiburg i. Br., Herder. 1879. 55 S. 8°.

Dr. **Fr. Kraus** hat seine Antrittsrede an der Universität Freiburg mit so werthvollen Notizen und Erläuterungen bereichert, daß dieser Vortrag über den Augenblick hinaus von Bedeutung ist. Es wird darin nämlich Revue gehalten über die Literatur aller Völker in der Richtung auf christliche Kunst und Kultur von den Anfängen im 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart herab und dabei einer Unzahl von Schriften erwähnt, die mitunter heute noch für Spezialforscher belangreich, aus den gewöhnlichen Handbüchern aber verschwunden sind, der Verdienste all der Männer gedacht, die zum Aufbau der Wissenschaft beigetragen, und speziell die Epigraphik gewürdigt, der die Archäologie allerwärts große Fortschritte verdankt. Zugleich benutzt Kraus die Gelegenheit, die dem gedruckten Vortrag beigegebenen, besonders interessanten Illustrationen zu besprechen. Diese kurz gefaßte, sorgfältig gearbeitete Literaturgeschichte der christlichen Archäologie und Kunstwissenschaft wird gewiß jedem erwünscht sein, der Einblick in dieses Gebiet verlangt oder selbst in demselben thätig ist. M.

S. „**Meisterwerke der Holzschneidekunst**" ist der Titel eines dankenswerthen Unternehmens der Verlagshandlung von J. J. Weber in Leipzig. Der Gründer dieser Firma und der von ihr seit 1843 herausgegebenen „Illustrirten Zeitung" hat ein wesentliches Verdienst an der Hebung und Förderung der deutschen Xylographie. Die „Illustrirte Zeitung" war das erste größere periodische Unternehmen in Deutschland, welches der wiedererstandenen Technik des Formschnittes eine weitere Perspektive eröffnete, das Talent weckte und die entschwundene Bilderlust des Volkes von Neuem anzuregen und zu entwickeln wußte. Die Anfänge waren schwer, und nur langsam wuchsen die Kräfte heran, auf die sich der Verleger stützen konnte, um mit seiner Unternehmung nicht hinter den englischen und französischen Vorbildern zurückzustehen. Es gebührt ihm aber der Ruhm, fortdauernd bemüht gewesen zu sein, das künstlerische Niveau der „Illustrirten Zeitung" zu erhöhen und das Interesse des Publikums durch gute Nachbildungen hervorragender Erzeugnisse der modernen Malerei, Skulptur und Baukunst auf künstlerische Dinge hinzulenken und es vertraut zu machen mit dem künstlerischen Streben und Schaffen der Gegenwart. Das gegenwärtig mit der ersten Lieferung sich empfehlende Unternehmen bildet eine Art Fortsetzung der früher von derselben Verlagshandlung herausgegebenen Folio-Bände, die unter dem Titel: „Illustrirtes Weihnachtsalbum" von Zeit zu Zeit eine Reihe der besten Holzschnitte aus den jüngsten Jahrgängen der Illustrirten Zeitung zusammenstellten. Die Ausstattung ist eine ähnliche, die Anordnung nur insofern anders, als jeder Holzschnitt mit einem erläuternden, leider etwas dilettantisch behandelten Texte versehen ist. Die Idee des Unternehmens ist, gewissermaßen einen künstlerischen Extrakt aus den einzelnen Nummern der Illustrirten Zeitung zu liefern, und der Gedanke, die zeitgenössische Kunstentwickelung auf diese Weise anschaulich zu machen, hat ohne Zweifel seine gute Berechtigung, wenn er auch ohne den Anspruch auf systematische Form und Regel auftritt. Jeder Jahrgang ist auf 12 Hefte mit 8 Bilderseiten berechnet (und der Preis für jedes Heft à 1 Mark so billig gestellt, daß der Erfolg nicht ausbleiben kann.

Nekrolog.

Frederik Sörensen, der ausgezeichnete dänische Seemaler, ist am 24. Januar in Kopenhagen gestorben. Als er am 8. Febr. 1818 auf der Insel Samsöe geboren wurde, lebte daselbst sein Vater als Kaufmann und war zugleich Besitzer und Führer eines kleinen Schiffes; früh schon haben sich also wohl die Gedanken und Vorstellungen des Knaben mit dem Elemente beschäftigt, dessen gesammten Charakter, dessen Regungen und Stimmungen er später mit so reichem Erfolge darzustellen wußte. Vierzehn Jahre alt kam er bei einem Kopenhagener Hausmaler in die Lehre, wurde bald darnach als Schüler der Kunstakademie aufgenommen und bildete sich in einigen Jahren so eifrig als Dekorationsmaler aus, daß es ihm anvertraut werden konnte, sich an der künstlerischen Ausschmückung von Thorwaldsen's Museum zu betheiligen. Bald wurde er jedoch der stilisirenden Kunstwirksamkeit überdrüssig; es rief und erregte ihn die reiche, unmittelbare Natur.

Sein erstes Gemälde war ein Winterbild von der Küste des Sundes, halb Landschaft, halb Marine; es wurde 1843 ausgestellt, und jetzt folgte von Jahr zu Jahr die fast unabsehbare Reihe seiner originellen Schöpfungen. Nur wenige derselben waren erst ausgestellt, als er sich schon die allgemeine Anerkennung erworben hatte. Der kunstliebende König Christian VIII. wurde auf das emporstrebende Talent aufmerksam und erlaubte im Jahre 1846 Sörensen, mit einer Fregatte nach den Küsten des Mittelländischen Meeres zu gehen. Begünstigungen dieser Art wurden ihm später oftmals zu Theil; jedesmal brachte er eine reiche Ernte von Studien nach Hause. Im Jahre 1856 wurde er Mitglied der Kopenhagener Kunstakademie und erhielt 1869 den Professortitel.

Frederik Sörensen gehört zu denjenigen dänischen Künstlern, die auch außerhalb der Grenzen des Vaterlandes gekannt sind; seine Werke sind Allen verständlich, seine Technik war ebenso ausgebildet, wie seine künst-

lerische Empfindungsweise gesund und tief. Wie sämmtliche bemerkenswerthe dänische Seemaler, hat er sich ursprünglich stark an die Studien des 1853 verstorbenen Eckersberg angelehnt. Obgleich selbst kein sehr geistvoller Künstler, wurde Eckersberg doch der Kunstschule Kopenhagens ein trefflicher Lehrmeister, und steht noch nach seinem Tode da als der ernste Zuchtmeister, das Korrektiv der künstlerischen Gewissen, welcher eingehendes Studium der einzelnen Formen, strenge Beobachtung der Pläne, Richtigkeit in der Angabe der Lichtverhältnisse dringend forderte. In Sörensen hat er einen Nachfolger gehabt, der sich den Ansprüchen, welche der Altmeister in Beziehung auf gründliche Untersuchung der Formen und wahrheitliebendes Wiedergeben stellte, niemals entzog. Das Auge Sörensen's entwickelte sich aber schon früh in anderer Richtung, als das des Meisters; die ersten Bilder unseres Künstlers zeigten bereits, in wie weit höherem Grade er es nicht nur liebte, sondern auch verstand, reiche und interessante Farbengegensätze und Lichtwirkungen wahrzunehmen und wiederzugeben. In den besten seiner Werke findet man einen Schimmer, eine Farbenpracht, von der man bei Eckersberg nichts Entsprechendes wahrnimmt; war dieser auch im Tone feiner, so ist dafür der jüngere Künstler bei weitem reicher an Variation und wechselnder Stimmung. Sörensen war ein Virtuos ohne die gewöhnlichen Mängel eines solchen; er suchte die glänzenden Effekte, und von ihnen erzählte er stark und überzeugend; niemals hat er solche jedoch „aus dem Innern seines Bewußtseins" konstruirt; oftmals waren sie von seltener Art, immer aber doch wahr. Als eine biedere, durchaus gesunde Natur stand er da; immer werden seine vorzüglichsten Werke ihren Rang neben den besten Leistungen behaupten, die innerhalb seines Faches unser Jahrhundert kennt.

Sigurd Müller.

B. **Adolf Honeck**, Maler und Lithograph, starb in Oberlößnitz bei Dresden im Februar 1879. Er war 1812 in Dresden geboren und begann auch dort seine künstlerischen Studien. 1838 begab er sich nach Düsseldorf, wo er bis 1841 die Akademie besuchte. Später kehrte er in die Heimat zurück. Er malte Genrebilder und Landschaften und war sehr gewandt im Zeichnen wohlgetroffener Bildnisse auf Stein, worin er namentlich vor der allgemeinen Verbreitung der Photographie einen großen Ruf erworben hatte, der ihm in verschiedenen Städten viele Aufträge verschaffte.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der Mitteldeutsche Kunstgewerbe-Verein in Frankfurt a. M. wird am 16. März l. J. mit der permanenten Ausstellung moderner kunstgewerblicher Erzeugnisse, welche bisher in gemietheten Sälen untergebracht war, in die eigenen, zu Ausstellungszwecken vorzüglich geeigneten Räume des bisherigen Städel'schen Instituts übersiedeln, und beabsichtigt, diesen Anlaß zu einer bedeutenden Ausdehnung der Ausstellung zu benutzen.

M. **Christliches Museum in Berlin.** Es liegt uns wieder ein Rechenschaftsbericht vor über den Zuwachs des von Prof. Piper in Berlin gegründeten Christlichen Museums. Derselbe verdient hier hervorgehoben zu werden, weil er uns Kenntniß giebt von verschiedenen Denkmalen und Schriften, welche auch für weitere Kreise von Interesse sind. Piper giebt seit dem Jahre 1849 in solchen kurzen Berichten (Deutscher Reichs- und k. Preuß. Staats-Anzeiger 1878, Nr. 166 u. 167) nicht nur über den Bestand und die Erwerbungen des genannten Museums, sondern auch über die Bedeutung des Ganzen und Einzelnen mit der diesem Gelehrten eigenen Sorgfalt und Sachkenntniß Aufschluß: was nicht verfehlen kann, die Sache zu fördern und der Wissenschaft selbst zugute zu kommen.

Vermischte Nachrichten.

Ueber ein neues Bild von Matejko schreibt man der „N. Fr. Presse" aus Krakau Folgendes: „Nach seiner im vorigen Monat erfolgten Rückkehr aus Rom legte der polnische Historienmaler die letzte Hand an sein neuestes Bild: „Die Niederlage bei Varna", das seit einigen Tagen in der hiesigen Gemälde-Galerie für kurze Zeit zur Besichtigung ausgestellt ist. Dasselbe ist gewissermaßen ein Pendant zu dem letzten Werke des Meisters, zur „Schlacht bei Grunewald". Nachdem in dem letztgenannten ein über die deutschen Kreuzritter errungener Sieg der alten Polen dargestellt wurde, wird nun in dem jetzigen Bilde Matejko's der letzteren vollständige — durch ihren muthwilligen Friedensbruch wohlverdiente — Niederlage bei Varna im Kampfe mit den herausgeforderten Türken im Jahre 1444 geschildert. Matejko's jüngstes Bild, das nur circa ein Quadratmeter groß ist, stellt diese für die Polen unglückliche Schlacht in dem Augenblicke dar, da der junge Polenkönig Wladislaus auf seinem kräftigen, sich bäumenden Schlachtrosse, umwallt von dem rothen, mit Hermelin verbrämten Mantel, sich mitten im Kampfe befindet. Diese im Vordergrunde des verhältnißmäßig kleinen Bildes befindliche königliche Erscheinung, von wilden kämpfenden Janitscharen umringt, macht einen viel imponirenderen Eindruck als der Witholt in der „Schlacht bei Grunewald". Indem wir die Kritik über den Werth dieses neuesten Kunstwerkes von Matejko Fachmännern überlassen, wollen wir nur noch hinzufügen, daß dasselbe — nach der Behauptung hiesiger Kunstkenner — dieselben Fehler besitzt, welche allen bisherigen kleinen Bildern des berühmten Malers durch das unerfreulich wirkende Zusammendrängen einer Unzahl von kämpfenden Menschen und hinstürmenden Pferden auf beschränktem Raume eigen sind."

* **Oesterreichische Staatsausstellungen.** In der letzten Monatsversammlung der Wiener Künstlergenossenschaft wurde ein Gegenstand verhandelt, welcher für das Kunstleben Wiens von Bedeutung zu werden verspricht. Der Ausschuß stellte den Antrag auf Einreichung einer Petition in Gemeinschaft mit der Wiener Akademie der bildenden Künste an den Reichsrath um periodisch wiederkehrende subventionirte Staatsausstellungen im Künstlerhause. Die zur Verlesung gebrachte Petition betont, daß die systematische Abhaltung von staatlichen Kunstausstellungen eine Quelle des materiellen Wohlstandes der Staaten sei und zur Hebung ihres Ansehens nach Außen wesentlich beitrage. In Erkenntniß dieser Wahrheit veranstalten die Regierungen von Frankreich, England, Italien, Rußland, Belgien und Holland von staatswegen Kunstausstellungen; auch in Deutschland werden in neuerer Zeit ähnliche Anstrengungen gemacht, und es droht daher den österreichischen Künstlern die Gefahr, von allen Seiten überflügelt zu werden. Es wird deshalb an den Reichsrath die Bitte gerichtet, derselbe möge alljährliche Ausstellungen im Künstlerhause sicherstellen und zu diesem Behufe einen entsprechenden Betrag in das Jahresbudget einstellen. Die Petition wurde unter allgemeinem Beifalle genehmigt und der Vorstand ermächtigt, dieselbe an den Reichsrath zu dirigiren.

Stiftung für die Dresdener Galerie. Der in Dresden verstorbene Maler Pröll-Heuer hat in Betreff seines auf 300,000 Mk. geschätzten Nachlasses Verfügungen getroffen, welche der Kunst zu Gute kommen. Er hat eine von dem königl. sächs. Ministerium des Innern zu verwaltende Stiftung errichtet und bestimmt, daß die Zinsen seines Nachlasses zum Ankauf von Bildern hervorragender deutscher Meister für die königl. Gemäldegalerie verwendet werden sollen. Es ist jedoch ausdrücklich angeordnet, daß die Gemälde nur auf den Dresdener Kunstausstellungen angekauft werden dürfen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Eilers, G., Strand- und Landbilder von der Ostsee. Neun Originalradirungen. I. Heft mit 3 Bl. kl. Fol. Berlin, J. Sonntag.



Franken, D., Adriaen van de Venne. Mit 1 Radirung. 113 S. 8. Amsterdam, Gogh.
Fritzsche, G., Moderne Bucheinbände. Sammlung künstlerischer Originalentwürfe zur Ornamentirung von Buchdecken. Mit Beiträgen von C. G. Aeckerlein, C. Graff etc. 4. Heft. Mit 7 Tafeln in Farbendruck. Kl. Fol. Leipzig, G. Fritzsche. (Erscheint nicht weiter; das Ganze enthält 26 Tafeln in Farbendruck).
Graf, Hugo, Opus Francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik. Mit 9 autogr. Tafeln. 116 S. gr. 8. Stuttgart, K. Wittwer.
Italienisches Skizzenbuch. Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Leopold Gmelin. Heft I. Die geschnitzten Thüren des Vatikans. 8 Bl. Photolithographie u. 2 S. Text. Fol. Leipzig, Seemann. (Jährlich ca. 10—12 Hefte à 2 Mk. 50 Pf.)
Lübke, W. u. Lützow, C. von, Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges etc. Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. 2 Bände gr. Fol. mit 193 Tafeln in Kupferstich und Farbendruck und 482 S. Text kl. 4. (Auch in 39 Lieferungen à 4 Mk.) Stuttgart, Ebner & Seubert. 160 Mk.
Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiet der Architektur, Skulptur und Malerei. 1. Lieferung. 8 Bilderseiten mit Holzschnitten, 4 S. Text. Fol. Leipzig, Weber. (Monatlich ein Heft à 1 Mk.)
Paulus, E., Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Mit 200 Holzschn. u. 4 lithogr. Tafeln. 37 S. gr. Fol. Verlag des Württembergischen Alterthumsvereins in Stuttgart. In Kommission bei K. Krabbe. In Mappe 30 Mk.
Wurzbach, A., Die französischen Maler des 18. Jahrhunderts. (Klassiker der Malerei 3. Serie). 1—4. Lieferung à 2 Bl. Lichtdruck u. 4 S. illustr. Text. Fol. Stuttgart, Neff. (Das Ganze ist auf 30 Lieferungen à 2,50 Mk. berechnet).

Zeitschriften.

Chronique des Arts. No. 7.
Ventes prochaines: Objets d'art et de haute curiosité; Collection de M. L. de L.; Tableaux anciens; Peintures décoratives, boiseries sculptées et chaise à porteurs de l'époque Louis XV.

Journal des Beaux-Arts. No. 3.
Les grandes publications modernes. — Les nouvelles gravures. — Eugène Fromentin. von H. Jouin.

Gewerbehalle. No. 3.
Kamin, Bronze-Vase, Schrank in russischem Stil, Chatelaines, Decke im Palazzo Ducale in Mantua, Tisch und Stuhl, Niello-Ornamente, Schale in Émail de Limoges (16. Jahrh.) aus der Apollogalerie des Louvre zu Paris.

Kunst und Gewerbe. No. 11.
Das „Conservatoire des arts et metiers" in Paris. — Von der Pariser Ausstellung: Die Möbel. — Die Ankäufe von der Pariser Ausstellung für das Deutsche Gewerbemuseum.

Deutsche Bauzeitung. No. 14 u. 15.
Das Merkator-Denkmal in Duisburg, von H. Schülke. (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Wandmalereien im Kgr. Sachsen, von H. Altendorff.

Zur Biographie Ed. Meyerheim's.

In Nr. 18 des Beiblattes der Zeitschrift für bildende Kunst enthält der Nekrolog von Friedrich Eduard Meyerheim eine kleine Unrichtigkeit, die auf Grund aktenmäßigen Materials ich in der Lage bin zu beseitigen und es wünsche, weil sie auch in andere Blätter übergegangen ist. Es heißt dort: „Auf der Kunstschule seines Geburtsortes gewann er, angeregt durch den Direktor derselben, den Architekturmaler Schulz" ꝛc. Professor Schulz trat erst am 2. Januar 1833 sein Amt als Direktor der hiesigen Kunstschule an, als Nachfolger des Professors Breysig, der am 29. August 1831 starb und bis dahin Direktor der hiesigen Kunstschule war. Wenn Meyerheim bereits 1830 die Berliner Kunstakademie bezog, konnte er nicht Schüler von Schulz gewesen sein. Breysig war übrigens auch ein hochzuschätzender Architekturmaler.

Danzig, 16. Febr. 1879. Ehrhardt,
Regierungs- und Bau-Rath,
interimistischer Direktor der Kunstschule.

Eingesandt.

Frans van Mieris. In meinem Referate über den Katalog der Berliner Galerie glaubte ich der gewöhnlichen, auf Houbraken zurückgehenden Angabe über den Tod des Frans van Mieris (12. März 1681) die Notiz bei Sandrart gegenüberstellen zu dürfen, der in seiner 1675 erschienenen „Teutschen Akademie" den frühen Tod des Meisters erwähnt. Aber nach einer brieflichen Mittheilung, die mir von Julius Meyer, dem Direktor der Berliner Galerie, zuging, muß ich zugeben, daß in diesem Falle die spätere Quelle der früheren gegenüber Recht zu haben scheint. Ich hatte nicht gegenwärtig, daß das Reichsmuseum in Amsterdam ein Bild des Meisters, „Die Briefschreiberin", mit der Inschrift: „F. van Mieris Anno 1680" bewahrt, und ich sehe jetzt in meinem Exemplar des Amsterdamer Katalogs, daß ich diese Inschrift nicht beanstandet habe, obwohl mir sonst fast bei der Hälfte aller hier in „Facsimile" mitgetheilten Bezeichnungen Korrekturen nothwendig schienen. Sonst kenne ich datirte Bilder des Künstlers nicht vor dem Jahre 1675, mit welchem die Lautespielerin in Dresden und das Familienbild in den Uffizien bezeichnet sind.

Woltmann.

Berichtigung.

Herr A. D. de Vries macht in Nr. 36 des „Nederlandsche Spektator" v. J. 1878 zu meinen in der Kunst-Chronik v. J., Nr. 44 gebrachten Mittheilungen über verschiedene alte Malereien in Holland einige Korrekturen, von denen ich Akt nehmen muß. Danach heißt der Meister des Bildes in Naarden Mametacius, ferner ist das Porträt ebendaselbst vom Jahre 1616 und stellt einen Prädikanten im Alter von 67 Jahren vor, nicht den Pater Laurens Gysberts; sodann ist das für einen Rembrandt ausgegebene Porträt des Professors Boetius im Utrechter akademischen Senatssaal von Maes gemalt und das für einen Franz Hals ausgegebene Porträt des Professors Hoornbeeck eine Kopie. Rudolf Redtenbacher.

Inserate.



Prächtige Confirmationsgeschenke!

Die Bibel in Bildern

von

J. Schnorr v. Carolsfeld.

240 Blatt in Holzschnitt.

In Carton (die Blätter einzeln) 30 Mark. Gebunden in Leinen mit Goldschnitt 42 Mk, in Leder mit Goldschnitt 47 Mk.

Die Bibel

oder

die ganze heilige Schrift.

Nach der Uebersetzung Dr. Martin Luther's.

Mit 140 Bildern in Holzschnitt nach den grossen Zeichnungen von

Schnorr von Carolsfeld.

Gebunden in Leinen mit Goldschnitt 42 Mk., in Leder mit Goldschnitt 48 Mk. Dgl. m. 2 Bronzeschlössern 70 Mk., etc.

Verlag von GEORG WIGAND in Leipzig.

Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1879

werden stattfinden während der Monate

April zu **Baden-Baden**, Mai zu **Freiburg i. B.**,
Juni zu **Carlsruhe**, Juli zu **Heidelberg**,
August zu **Mannheim**, September zu **Darmstadt**,
October zu **Mainz**.

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres

permanente Ausstellungen.

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwilligst mitgetheilt werden. Darmstadt im Januar 1879.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins
Dr. Müller, Geheimer Oberbaurath.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

ITALIENISCHES SKIZZENBUCH.

Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance, nebst Erläuterungen.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen

herausgegeben

von

LEOPOLD GMELIN

Architekt, Assistent an der Kunstgewerbeschule in Carlsruhe.

Erstes Heft.

Die geschnitzten Thüren im Vatican.

8 Blatt in Photolithographie, mit Text. Preis 2 Mark 50 Pf.

Dieses Skizzenbuch soll dazu dienen, zunächst solche Denkmäler der italienischen Renaissance in correcten, mit genauen Maassen versehenen Originalaufnahmen zu veröffentlichen, die bisher gar nicht oder doch nur unvollkommen publicirt wurden. Je 12 Hefte à 8 Blatt kl. Fol. bilden einen Band. Jährlich werden 10 bis 12 Hefte à 2 M. 50 Pf. ausgegeben.

Soeben erschienen in unserem Commissions-Verlage und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Darstellungen aus der Heiligen Geschichte.

Hinterlassene Entwürfe

von

Alexander Iwanoff.

Lieferung I. 15 Illustrationen in Farbendruck. gross-Folio in Mappe

Ladenpreis 80 Mark.

Diese hinterlassenen Entwürfe eines in seinem Vaterlande hochgeschätzten Russischen Künstlers werden vom Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Institut herausgegeben. Das vollständige Werk wird 232 Tafeln enthalten und in Lieferungen von je etwa 15 Blättern erscheinen, pro Lieferung zum Ladenpreise von 80 Mark.

Prospecte in Deutscher und Russischer Sprache sind durch jede Buchhandlung, sowie direct von uns zu beziehen.

Berlin, Unter den Linden 5.

A. Asher & Co.

Ca. 1800 verschiedene nach Engelmann geordnete

Kupferstiche von Chodowiecki,

vorzüglich erhalten, sind zusammen zu verkaufen. Näheres durch die Buchhandlung von **Ernst Kamlah in Berlin, W., Taubenstrasse No. 17.**

Antiquar Kerler in Ulm offerirt:

1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. Eleg. schwarz Halbfranz. (3 Bände broschirt.) Prachtvolles, wie neues, ganz complettes Exemplar, zu 300 M.

1 dass. Werk. Bd. I—XII. (6 Bde. Hlblnwd., 6 Bde. broschirt.) Gutes Exemplar, ganz complet zu 260 M.

Neuer Verlag
von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien:

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.
gebunden in Calico M. 8,75.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

13. März




Nr. 22.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm. — Restaurationen und Bauprojekte in Venedig. (Schluß.) — L. Gmelin Italienisches Skizzenbuch; G. Oppenheim, Neues Stickmuster-Buch; Denkmäler der Kunst; Die französischen Maler des XVIII. Jahrhunderts. — Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig. — Makart's Entwürfe für den Festzug in Wien; Düsseldorf. — Münchener Künstlerhaus; Stuttgart; Iwan Aiwasowsky; Ankauf der Casa Bartholdy für das deutsche Reich; Berliner Ruhmeshalle. — Versteigerung der Stange'schen Gemäldesammlung; Preise der Lepke'schen Auktion; Preise auf Pariser Kunstauktionen. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm.

Jeden Verehrer mittelalterlicher Baukunst wird der Beschluß der Kölner Stadtverordneten-Versammlung, durch welchen für die Instandsetzung des früheren Senatssaales im Rathhausthurme die Mittel bewilligt wurden, mit besonderer Befriedigung erfüllt haben. In gleichem Maaße dürfte er aber auch ein berechtigtes Interesse daran haben, zu vernehmen, in welchem Sinne diese Wiederherstellungsarbeiten in's Werk gesetzt werden. Handelt es sich ja doch um einen Raum, von welchem aus nahezu vier Jahrhunderte hindurch die Geschicke einer der größten und ehrwürdigsten deutschen Städte geleitet wurden, in welchem ihre edelsten und weisesten Männer, die Blüthe der Geschlechter und die Führer der Zünfte zu Rath und That versammelt waren. Diese ehrwürdige Vergangenheit gebietet dem Restaurator des Saales das gewissenhafteste Vorgehen bei seiner Aufgabe.

Wie bei jeder Wiederherstellung eines monumentalen Bauwerkes, so kann auch hier in zwiefacher Weise verfahren werden. Entweder sucht dieselbe unter pietätvoller Schonung des Vorhandenen den überlieferten Grundcharakter des Bauwerkes so getreu zu rekonstruiren, daß die Ergänzungsarbeit in dem letzteren völlig aufgeht, oder sie tritt als ein selbstberechtigter Factor in die Erscheinung und legitimirt die von ihr gewählten Stilformen mit dem Schlußsatz: renovatum anno .... Der erstere Weg ist immerdar der richtigere und bei dem Vorhandensein eines größeren, die Totalität der Grundform zweifellos nachweisenden Bestandes genügender Ueberreste sogar der gebotene. Das andere Verfahren bleibt stets ein gewagtes und selbst in seinem glücklichen Ausfalle absolut bedingt von der Kunsthöhe und dem Geschmack der Periode, welche mit der Vergangenheit bricht und, sich an deren Stelle setzend, nicht selten die bekannten Ohren des Bernini heraussteckt. Um entscheiden zu können, wie im vorliegenden Falle vorgegangen werden soll, dürfte eine Erörterung der verschiedenen Wandlungen, welche der Rathssaal im Laufe der Zeiten bereits erfahren hat, wohl am Platze sein; stellenweise allerdings auch, um daraus zu entnehmen, wie es nicht gemacht werden darf.

Der Rathssaal liegt in der ersten Etage des im Jahre 1413 vollendeten Rathhausthurmes, dessen ganze Grundfläche er einnimmt, und wird auf zwei Seiten von je 4, auf einer dritten von 3 Fenstern mit steinernem Maßwerk erhellt. Dem Wechsel des Geschmackes folgend hat derselbe bis jetzt drei durchgreifende Veränderungen in seiner inneren Ausstattung erfahren. Seine erste Einrichtung war, entsprechend der edlen, stilvollen Gliederung des Thurmes, zweifellos eine gothische. Es zeugen dafür auch im inneren Raume gewisse konstruktive Merkmale, wie die breite Abfasung der Fensterlaibungen und der kräftig profilirte Balkenträger, welcher die sich sonst etwas massiv gestaltende Decke in zwei elegante, oblonge Ornamentfelder abtheilt. Aus dieser Periode ist für die Ausschmückung des Saales nichts erhalten als vier Inschriften an den verschiedenen Wandseiten desselben; dagegen finden sich als Ueberreste der Dekoration und zwar noch auf Kupferstichen aus dem Ende des 17. Jahr-

hunderts ein imposanter Kaminmantel mit einer zierlichen Fialenreihe und zwei Grinköpfe als Konsolen des Balkenträgers. — Eine völlige Umgestaltung erfuhr der Saal im Anschluß an den 1569 vollendeten Portalbau durch eine reiche Renaissancedecke und eine Täfelung mit Thüreinfassung und Sedilien in kostbarer Marketteriearbeit, mit skulpirten Zwischensätzen und Zierrathen. Dem Balkenträger verlieh man, wie die alten Stiche nachweisen, einen besonderen Schmuck durch einen in der Mitte angebrachten, achteckigen Baldachin mit Wappenbekrönung, der ein horizontales, mit der Thurmuhr in Verbindung stehendes Zeigerwerk umschloß. Die Wände wurden bis zur Höhe der Fenstersockel mit gewirkten Teppichen bekleidet, welche bis zu den Sitzbänken herniederhingen und ringsherum mit dem Kölnischen Wappen geschmückt waren. Eine Inschrift auf der Südwand in Antiqua-Lettern mit einer barocken Einfassung markirte noch, wenn auch späteren Ursprungs, die Traditionen der Renaissance. Aus dieser Zeit haben sich die Decke und die Täfelung in fast intakter Erhaltung herübergerettet und auch eine dritte Wandlung überdauert, die der Saal in dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts über sich ergehen lassen mußte. — Von den französischen Freiheitsmännern wurden die gewirkten Teppiche und alles, was sonst noch an der Decke und in den Füllungen des Getäfels Wappen trug, heruntergerissen; der gothische Stein-Kamin wurde durch einen geschmacklosen neuen ersetzt, den Wänden eine einfache Holzbekleidung gegeben, über welcher längs der Südwand und in der Höhe der Fensterpfeiler ein Cyklus von allegorischen Bildern seichtesten Charakters von Joseph Hoffmann paradirte. Sogar bis an den Balkenträger stieg das Neuerungsfieber; an Stelle der charakteristischen Grinköpfe wurden zwei langweilige, tief in die Wandfläche hinunterreichende Holzkonsolen angebracht. Die grün angestrichenen Gipsbüsten Voltaire's, Rousseau's und Robespierre's endlich vollendeten den unharmonischen Gesammteindruck der Einrichtung. Von den Hauptbestandtheilen dieses Revolutionsdekors war der Saal schon befreit, als man neuerdings den Entschluß zu seiner Wiederverwendung faßte; seine weiteren Anhängsel, die nüchterne Holzbekleidung mit dem Kamine und den Konsolen, mußten folgen, um an der Hand der wirklich stilvollen Ueberreste früherer Zeiten ein Urtheil zu gewinnen, in welchem Charakter seine Wiederherstellung am angemessensten zu bewirken sei.

Vergegenwärtigen wir uns demgemäß noch einmal die vorhandenen Anhaltspunkte, so finden wir aus gothischer Zeit außer dem mit dem Balkenträger abschließenden konstruktiven Gefüge nur vier Inschriften; aus der Renaissanceperiode dagegen eine herrliche Kassettendecke und eine kostbare Täfelung, welche nur in kleineren Partien der Ergänzung bedürfen. Angesichts dieser letzteren, ebenso bedeutsamen wie erhaltungswürdigen Ueberreste war der Weg der Restauration von selbst gewiesen: dieselbe durfte bloß eine Wandbekleidung in demselben Charakter vorsehen und die Verglasung der Fenster herstellen; alle übrigen Arbeiten waren rein schablonenmäßige, für die das vorhandene Material in Verbindung mit den vorgenannten Kupferstichen über die frühere Ausstattung des Raumes die bündigste Richtschnur darboten.

An maßgebender Stelle scheint jedoch eine Erneuerung des Saales in modernem Sinne beabsichtigt zu werden, welche theils unabhängig von dem Alten, theils in anachronistischer Ergänzung desselben, was noch verwerflicher ist, vorgeht und auf einzelnen Punkten schon erkennbar ist. Man hat damit begonnen, von den vier interessanten Schriftbändern in gothischer Minuskelschrift, an denen drei Jahrhunderte schonend vorübergegangen, zwei vollständig zu übertünchen, den beiden andern den Kalkanstrich so nahe zu rücken, daß die Endigungen der Buchstaben bereits nicht mehr sichtbar sind. Dieser letztere Umstand in Verbindung mit der Thatsache, daß von den überstrichenen Inschriften vorher Pausen abgenommen wurden, würde schon die Wahrscheinlichkeit nahe gelegt haben, daß man überhaupt auf die ursprüngliche Erhaltung irgend einer derselben keinen Werth legt. Es ist aber die Gewißheit ihrer vollständigen Vernichtung geradezu dadurch ausgesprochen, daß man die Wandflächen zu tapezieren beabsichtigt. Da es sich hierbei in Ermangelung einer allenfalls zulässigen alten Ledertapete nur um die Anbringung einer gewöhnlichen Papierdekoration handeln kann, so ist damit die Modernisirung des Saales schon entschieden. Seinem Zeitcharakter entsprechend waren nur zwei Arten des Wandschmuckes möglich. Entweder man griff auf die früher vorhandene Einrichtung zurück und ließ in der Sockelhöhe der Fenster gewirkte Teppiche nach dem Muster der alten bis auf die Sitzbänke herniederhängen unter entsprechender Abtönung der oberen Wandpartien und Belassung der Inschriften, oder man ging zu einer polychromen Musterung der ganzen Wandfläche über. In dieser letzteren aber hätten die gothischen Schriftbänder mit ihren markigen, lichten Lettern auf dunkelm Hintergrunde und ihrem im Organismus des Gemeindewesens nicht oft genug zu wiederholenden Wahrspruche: „audiatur et altera pars“, einen ebenso wirkungsvollen wie sinnreichen Wandschmuck abgegeben. Hoffentlich wird diese Möglichkeit, da bis jetzt die Wände noch tapetenfrei sind, noch nicht ganz ausgeschlossen sein. Bedenklicher ist eine bereits vorhandene Abweichung von dem Stilcharakter des Saales in den

neu angebrachten Konsolen des Balkenträgers. Der letztere ist, wie schon gesagt, noch rein gothisch und offenbar wegen seiner mächtigen Wirkung und edlen Profilirung von den Werkmeistern des Renaissance-Plafonds als ein stilvoller Abschlußpunkt der konstruktiven Einrichtung des Saales erhalten worden. Die ursprünglichen Konsolen des Trägers waren daher, seinem Charakter entsprechend, gothische und zwar nach den vorhandenen Zeichnungen zwei charakteristische Grinköpfe. Nachdem die an Stelle der letzteren während der Fremdherrschaft angebrachten Holzträger entfernt waren, hätte zunächst die Frage ernsthaft erwogen werden müssen, ob die nunmehr erforderlichen als Kragsteine eines gothischen Unterzuges und gewissermaßen integrirende Theile eines in seiner konstruktiven Gliederung dem 15. Jahrhundert angehörenden Saales nicht ebenfalls gothisch zu behandeln oder aber ob dieselben dem Formenkreise der dort an der Decke und Täfelung vorhandenen Renaissance-Einrichtung anzupassen wären. Ein Einblick in die alten Stiche hätte wahrscheinlich die Frage am allerleichtesten zu Gunsten der früher vorhandenen Maskenträger entschieden. Anstatt dessen hat man unter Innehaltung der geschmacklosen Längenverhältnisse der entfernten Holzstreben eine Konsole in dem verwirrten Renaissance-Geschmack der Neuzeit und in deren Lieblingsmaterial, in Stuck, dort angebracht, welche sich aus folgenden Motiven zusammensetzt: direkt unter den Balkenträger legt sich ein viereckiger, etwa acht Zoll hoher Kasten mit einem Deckgliede und einem in Relief gearbeiteten Friese mit Renaissance-Motiven. Den Träger dieses Absatzes bildet eine zurückspringende Schneckenkonsole, welche sich seitlich äußerst flach in dem Charakter des Frieses fortentwickelt, vorn aber ein ganz neues dekoratives Moment erhält durch einen vorspringenden Löwenkopf, an dessen Oberkiefer ein modernisirtes Wappenschild im Stil des Cinquecento befestigt ist. Dadurch, daß letzteres ungefähr in der entgegengesetzten Linie des hinteren Schnörkels unten aufsetzt, bildet sich ein leerer Raum zwischen seiner Rückseite und dem Schnörkel; dieser lichte Raum wird durch eine Streu naturalistischer Eichenblätter sinnreich ausgefüllt, während der Schlußabsatz der Konsole, damit ja keine Stilperiode unvertreten sei, Tropfen eines griechischen Gebälks als Abschluß erhält. Die Schilde endlich zeigen statt einer dem Saale gleichzeitigen Heraldik das neue deutsche Reichs- und das preußische Wappen. Abgesehen davon, daß diese einzelnen Gliederungen nun wieder unter sich in einem schreienden Mißverhältniß stehen, finden sich also in dem Gesammt-Aufbau der Konsolen ebenso sehr die Einheitlichkeit der dekorativen Mittel als die denselben entsprechenden Zeitperioden vergewaltigt, was um so auffallender ist, als sich im Rathhause allerwärts die stilvollsten Vorbilder für dieselben vorfinden.

(Schluß folgt.)

Restaurationen und Bauprojekte in Venedig.

(Schluß.)

Bei der Kirche S. Salvatore scheint der Berichtigung werth, daß schon Giorgio Spavento 1506 nach dem von ihm entworfenen Plan den Bau begann, der dann lange Zeit geruht, da erst 1530 Tullio Lombardo mit dem Weiterbau beauftragt wurde. Spavento hat allerdings nur die Apsiden errichtet, doch auch den Grund zu den übrigen Theilen gelegt. Sansovino's Thätigkeit an dem Bau beschränkt sich nur auf Hilfeleistungen bei der Ausführung, höchstens sind Einzelheiten im Kreuzgang ihm zuzuschreiben. Dagegen ist allerdings von ihm das schöne Denkmal des Dogen Francesco Venier, datirt 1556; die Figuren in den Nischen, Spes und Caritas, sind von seiner eigenen Hand. Hier (im rechten Kreuzarm) ist auch ein Grabmal der Caterina Cornaro, von Bernardo Contini, einem Bruder Antonio da Ponte's, und andere. Die Façade der Kirche wird dem Baldassare Longhena (1663) zugeschrieben, scheint aber doch eher von Guiseppe Sardi zu sein und ist auf Kosten des reichen Kaufmannes Jacopo Gallo mit einem Aufwande von 50,000 Dukaten errichtet.

Die Kirche S. Giovanni e Paolo ist, da Gottesdienst darin abgehalten wird, Jedem geöffnet und eine reiche Fundgrube für Grabmälertypen, unter denen die Perle das des Vendramin ist, dem die Erschließung des Lichtes durch Einsetzen der Fenster des Chores, welche seit dem Brande bis jetzt zum Theil durch Bretter vernagelt waren, sehr zu Statten kommen wird. Langsam geht es aber auch hier. Weniger bedauerlich, schon mit Rücksicht auf das nüchterne Restaurationsprojekt, welches am Eingang unter Glas und Rahmen hängt, ist es, daß die dort befindliche Kapelle del Rosario bis heute in ihrem verfallenen Zustande geblieben ist. Sie brannte im August 1867 nieder, und es soll damit ein Werth von einigen 20 Millionen Frcs. zu Grunde gegangen sein. In ihrem früheren Gewande mag sie allerdings einen ungleich prächtigeren Eindruck gemacht haben, doch wirkt sie auch in ihrem Verfall, den blauen Himmel zum Theil über sich, mit dem Tabernakel Aless. Vittoria's im Hintergrunde noch vortrefflich.

Was in besagter Korrespondenz über die prächtigen Wohnsitze der Conti Papadopoli und des Baron Franchetti gesagt, ist vom künstlerischen Standpunkt aus doch nicht zu unterschreiben — hier wie dort, am Palazzo Tiepolo wie am Palazzo

Cavalli, hätte sich mit weniger Geldaufwand Bedeutenderes, Entsprechenderes schaffen lassen. Eine Entfaltung von Pracht konnte ich nicht finden, wohl aber beim neuen Flügelbau des Pal. Tiepolo eine langweilige Kasernen-Façade — von den Fenstern ist nur die allgemeinere Form, nicht aber auch die sonstige Theilung 2c. von der aus der Zeit von 1475—1485 stammenden Canal-Façade herübergezogen — und bei dem Palazzo Cavalli ist es doch wohl zu bedauern, daß die schöne, malerische Partie der Gartenseite (der Thurmbau mit der nach außen tretenden Treppe) einer in ihrer Wirkung sicher sehr zweifelhaften, glattlaufenden Façade Platz machen mußte. Ob hier die Besitzer die Schuld trugen oder die bauleitenden Ingenieure-Architekten, weiß ich nicht.

Die endliche Ueberführung des Museo Correr in die hergerichteten Räume des alten Fondaco dei Turchi ist mit Freuden zu begrüßen; die jetzigen Räumlichkeiten sind ja so unzulänglich, daß Vieles nicht aufgestellt werden konnte, sondern in Kisten verpackt steht.

Die Idee, die im fertigen Projekt vorlag, die Eisenbahn vermittelst einer neuen Brücke von 700 Mtr. Länge nach der Giudecca überzuführen und die Station an's Ende, gegenüber S. Giorgio maggiore, hinzuverlegen, angesichts der Salute und Dogana, der Piazzetta mit der Bibliothek Sansovino's, dem „prächtigsten Profanbau Italiens“, dem mächtigen Dogenpalaste, im Hintergrunde S. Marco, angesichts der Riva — scheint man fallen gelassen zu haben und sich nun mit der billigeren Ueberführung nach den Zattere, lediglich aus Rücksichten für den Frachtenverkehr, zu begnügen. Schade, daß die Geldmittel — das Projekt war auf ca. 8 Millionen veranschlagt, an denen die Regierung, Stadt und Handelskammer participiren sollten — nicht aufzutreiben waren. Den Besucher der Lagunenstadt müßte beim Aussteigen — übersähe er doch gleich auf einmal alle Herrlichkeiten — der Anblick überrascht und bewältigt haben, mehr als jetzt in der Station Sta. Lucia, wo der Wunderbau der eisernen Brücke, auf die zuerst der Blick fällt, einen sehr nüchternen Eindruck hervorbringt. Denkt man sich bei Anlage dieser Idealstation auf der Giudecca noch das Projekt Napoleon's I. durchgeführt, der durch Vorlegung von Terrassenbauten (bestimmt zu Verkaufsbuden, Bädern, Gondelstationen u. s. w.) die Riva auf gleiches Niveau bringen wollte, so hat man die Summe dessen, was für die architektonische Neugestaltung der Stadt wünschenswerth und fruchtbringend wäre. Mit der Anlage der Terrasse ginge der Neubau der Häuser, die ja nicht in dem jammervollen Zinshauscharakter der Via Vittorio Emanuele gehalten zu werden brauchen, Hand in Hand. Immerhin aber wird dies Alles noch lange frommer Wunsch bleiben, wie der längst geplante Durchbruch einer breiteren Straße von S. Moisè nach der Akademiebrücke.

Ob man sich jetzt für einen Platz zur Aufstellung des Victor Emanuel zu errichtenden Denkmales in Venedig entschieden hat, vermag ich nicht anzugeben. Als ich Venedig verließ, kursirten darüber noch die abenteuerlichsten Gerüchte, und ich gestehe, daß mir, und sicher den Meisten, die in solchen Dingen ein Urtheil haben, die in mehreren großen kolorirten Projekten vorgeführte Idee des Professors Castellazzi, das Denkmal als Anbau an den Marcusthurm zu setzen, nicht sehr glücklich schien. Die Architektur lehnte sich ganz und gar an die der Loggetta Sansovino's an, war jedoch ungleich flacher gehalten; in einer mittleren großen Nische hatte das Standbild Victor Emanuel's Platz gefunden. Außerdem stritt man über die Aufstellung eines Reiterstandbildes im Volksgarten, im Giardino Reale, auf der Piazza S. Marco, auf Piazza S. Moisè u. s. w. Ich glaube, und habe diese Idee schon früher in Venedig ausgesprochen, man thäte am besten, eine halbkreisförmige Terrasse vor dem Säulenpaar der Piazzetta in die Lagune resp. den Hafen hinauszubauen und dorthin das Standbild zu stellen — den Halbkreis so weit, daß sich zu richtiger Uebersicht überall ein Standpunkt nehmen ließe. Der Einwurf, daß durch einen solchen Ausbau die Strömung nach dem Canal grande gehindert werde, ist durchaus nicht stichhaltig, ebenso wenig wie ein anderer, daß das Anlegen der Triester Dampfer an der Dogana dadurch gehindert sei.

Den Wünschen, die Herr Wolf am Ende seines Berichtes ausspricht, pflichte auch ich von Herzen bei.

Otto Schulze.

Kunstliteratur.

Italienisches Skizzenbuch. Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance. Nebst Erläuterungen. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Leopold Gmelin. Erstes Heft: Die geschnitzten Thüren des Vatikan. Leipzig, E. A. Seemann. 1879. Fol.

Das Endziel, welches dieses höchst beachtenswerthe Unternehmen sich gesetzt hat, ist die Hebung des ganzen Schatzes der italienischen Renaissance an architektonischen und kunstgewerblichen Meisterwerken, für Lehre, Studium und praktische Verwendung unserer Tage. Das Werk soll demnach ein Gegenstück bilden zu Ortwein's „Deutscher Renaissance“, nur mit dem Unterschiede, der sich aus der verschiedenen Stellung der beiden Kunstgebiete in der einschlägigen Literatur von selbst

ergiebt. Für die deutsche Renaissance war der Boden erst neu zu schaffen; sie war bis zu Lübke's und Ortwein's grundlegenden Arbeiten fast eine terra incognita. Bei der italienischen Renaissance liegt die Sache anders. Die Beschäftigung mit ihr, zunächst mit ihren Bauwerken, reicht bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück. Seit den Tagen eines Percier und Fontaine, eines Grandjean de Montigny und Famin, eines Gauthier und Letarouilly bis auf unsere Zeit folgten sich in größeren Werken, Monographien und Zeitschriften eine unübersehbare Menge von Publikationen der hervorragendsten Renaissance-Denkmäler Italiens. Die nächste Aufgabe des vorliegenden Unternehmens wird es daher sein müssen, die Lücken der älteren Literatur auszufüllen, und in erster Linie solche Gegenstände zu bringen, welche bis jetzt noch gar nicht oder doch noch nicht in genügender Form publicirt worden sind. In zweiter Linie werden sich daran auch gute ältere Aufnahmen, die sich zerstreut in schwer zugänglichen Werken oder in Zeitschriften vorfinden, anzuschließen haben, nicht minder die neuerdings mit Recht so aufmerksam studirten Originalentwürfe der alten Meister in den Handzeichnungen-Sammlungen. Alles dies zusammengenommen wird in der That ein in solcher Vollständigkeit bisher nicht dagewesenes Gesammtbild der wunderbaren Kunst jener goldenen Tage darstellen, ebenso wichtig für das wissenschaftliche Studium wie für die moderne Praxis, namentlich wenn sich Herausgeber und Verleger die für das vorliegende erste Heft fixirte Behandlungsweise der Tafeln und des Textes zur strengen Richtschnur nehmen.

Das verbesserte photolithographische Verfahren, durch welches die Tafeln hergestellt werden, ermöglicht nicht nur eine vollkommen treue Reproduktion der Originalvorlagen, sondern es zeichnet sich auch durch Klarheit und Reinheit der Strichwiedergabe sehr vortheilhaft aus vor dem autographischen Druck und ähnlichen Vervielfältigungsarten. Bei dem zunehmenden Verständniß unserer jüngeren Architekten für die Formensprache der Renaissance und bei ihrem in erfreulichem Wachsthum begriffenen Geschick, auch die feineren Unterschiede der Lokalschulen und Meister charakteristisch wiederzugeben, dürfen wir hoffen, daß das Werk auch in Bezug auf Stiltreue der Aufnahmen den früheren Publikationen weit überlegen sein werde. Die Proben des ersten Heftes, z. B. die Details aus der Eingangsthür der Loggien Raffael's, bieten dafür die beste Gewähr, wenn man sie mit den von Boitte gezeichneten Aufnahmen im IX. Jahrgange der „Gewerbehalle" und mit den nicht einmal in den Verhältnissen, geschweige denn in der Detaillirung den Originalen entsprechenden Stichen in Letarouilly's großem posthumem Werk „Le Vatican" vergleicht. — Die Darstellungen sind so eingerichtet, daß sie nicht nur dem Architekten beim Entwerfen sicheren Anhalt gewähren, sondern auch dem Handwerker über die technische Herstellung aller konstruktiven und dekorativen Einzelheiten vollen Aufschluß geben. So ist z. B. bei der Darstellung der Loggienthür besondere Rücksicht auf die Struktur derselben genommen; die Stoßfugen sind genau kenntlich gemacht; auf die Farbe des Materials und auf sonstige, für das Verständniß wichtige Punkte weist der Text hin, der auch über Entstehungszeit, Urheber, Erhaltung der Objekte und dergl. alle erwünschten Angaben enthält.

Außer der wahrscheinlich unter Clemens VII. entstandenen Loggienthür enthält das erste Heft noch Aufnahmen der Thüren und eines Fensterladens in der Stanza dell' Incendio, welcher letztere namentlich in den figürlichen Theilen und in dem prächtigen Akanthusblätterwerk wohl den Höhepunkt dieser unter Leo X. ausgeführten Arbeiten bezeichnet. Das Schnitzwerk, welches die Füllungen der Vorderseiten füllt, gilt bekanntlich in der Hauptsache als Arbeit des Gian Barile; „doch deutet (wie Gmelin sagt) die nicht selten zwischen den völlig gleichen Kompositionen der zusammengehörigen Thürflügel bestehende Verschiedenheit der Ausführung auf die Mitarbeiterschaft anderer, weniger geübter Hände" hin. Die perspektivischen Intarsien an den Rückseiten rühren von Fra Giovanni da Verona her.

Von den Mitarbeitern, deren der Prospekt Erwähnung thut, ist der Architekt F. Otto Schulze, einer der geschmackvollsten Zeichner kunstgewerblicher und architektonischer Gegenstände der jüngeren Generation, gegenwärtig mit der Aufnahme zahlreicher Objekte für das Gmelin'sche Werk beschäftigt. Die erste Frucht seiner Studienreise: „Marmorfüllungen vom Dogenpalast zu Venedig" bringt die demnächst erscheinende zweite Lieferung, welcher im Laufe dieses Jahres noch acht bis zehn weitere (jede mit 8 Tafeln und 1 Bl. Text) folgen sollen. **

Neues Stickmuster-Buch von Guido Oppenheim. Frankfurt a. M., Verlags-Druckerei von Gottlieb und Müller. 1878. Qu. Fol.

Das vorliegende, zwölf Tafeln umfassende Büchlein unterscheidet sich von den meisten in neuerer Zeit publicirten ähnlichen Werken dadurch, daß es nicht alte Muster, sondern Original-Entwürfe für Kreuzsticharbeit enthält. Die Vorlagen dürfen unseren kunstsinnigen Frauen und Mädchen empfohlen werden. In einigen Fällen könnte Vereinfachung der Muster nicht schaden. t.

---

n. **Von der dritten Auflage der Denkmäler der Kunst**, herausgegeben von W. Lübke und C. v. Lützow ist soeben im Verlage von Ebner & Seubert die 39. Lieferung erschienen, mit welcher dieser einzig in seiner Art dastehende Kunstatlas abschließt. Das ganze Werk liefert auf 154 Tafeln gegen 2000 Einzeldarstellungen zur Geschichte der bildenden Künste. Die neue Auflage, zu welcher C. v

Lützow den Text besorgte, ist um 37 neue Tafeln vermehrt, von denen 18 auf die Kunstentwickelung der letzten zwanzig Jahre fallen. Ein sorgfältig gearbeitetes Orts- und Künstler-Register erleichtern die Bequemlichkeit des Gebrauchs.

x. **Die Französischen Maler des XVIII. Jahrhunderts.** Unter diesem Separattitel erscheint bei P. Neff in Stuttgart die dritte Serie der „Klassiker der Malerei" in derselben Ausstattung, wie die vorhergehenden Serien mit Lichtdrucken nach Kupferstichen, ausgeführt von C. Rommel. Den begleitenden Text hat Alfred von Wurzbach in Wien übernommen, welcher bereits bei der zweiten Serie des Werkes in ersprießlicher Weise mit beschäftigt war. Das Ganze ist auf 60 Blatt berechnet, welche in Lieferungen à 2 Blatt ausgegeben werden. Die bisher erschienenen vier Lieferungen stellen dem Unternehmen das günstigste Prognostikum.

Konkurrenzen.

* **Der Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig** hat den ersten Preis in der für Entwürfe von Bilderrahmen ausgeschriebenen Konkurrenz dem Architekten Ernst Fleischer in Dresden, den zweiten dem Bildhauer Ernst Bode in Wilhelmshütte, den dritten dem Baumeister Max Osterloh in Braunschweig zugesprochen.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Makart's Entwürfe für den Festzug**, welcher im April zu Ehren des österreichischen Kaiserpaares in Wien stattfinden soll, waren in den letzten Wochen im Wiener Gemeinderathssaale und dann im Künstlerhause öffentlich ausgestellt. Es sind im Ganzen 27 in Oel gemalte Skizzen von etwa 2 Fuß Höhe und 10 Fuß Länge, mit farbenprächtigen, virtuos auf die Leinwand hingeschriebenen Bildern der verschiedenen Gruppen des Zuges, wie der Meister sie sich im Großen und Ganzen angeordnet und kostümirt denkt. Wir sehen uns in die Glanzepoche der deutschen Renaissance, in die Zeit Holbein's und Dürer's versetzt; der für Maximilian I. komponirte Triumphzug des letztgenannten Meisters scheint Makart vorzugsweise zu seinen Kompositionen inspirirt zu haben, die übrigens keineswegs mit antiquarischer Treue den alten Mustern folgen, sondern das Genie des modernen Künstlers in freier Entfaltung offenbaren. Eine prächtige Schaar von Herolden, Bannerträgern und Trompetern eröffnet den Zug, Reiter und Pferde in schimmerndem Schmuck; daran reihen sich die Gruppen der verschiedenen Stände, Zünfte und Vereine, deren Aufeinanderfolge jedoch bis jetzt noch nicht definitiv festgestellt ist, die meisten mit reichverzierten Triumphwagen, dem Dürer'schen Prachtwagen Maximilian's verwandt, geschmückt mit den Emblemen der betreffenden Gewerkschaften, mit allegorischen oder der Wirklichkeit entlehnten Figuren mannigfacher Art, so z. B. der prunkvolle Wagen der Goldschmiede, auf welchem Reichthum und Ueberfluß thronen; der Wagen der Gärtner, der von Blumen und Früchten reich umwuchert ist und inmitten der duftenden und prangenden Gaben der Natur die Göttin Flora trägt; der Wagen der Eisenbahnen, nicht in Gestalt einer Locomotive, sondern in höchst origineller, künstlerischer Darstellung mit den allegorischen Figuren von Feuer und Wasser, die sich zärtlich aneinander schmiegen; endlich — um nur diese noch zu nennen — die glänzend ausgestattete Gruppe der Jäger, an deren Herstellung sich vornehmlich die hohe Aristokratie zu betheiligen gedenkt. Nachdem die Details näher bestimmt sein werden, kommen wir im Einzelnen auf das großartige Unternehmen zurück.

B. **Düsseldorf.** Unsere städtische Gemäldegalerie hat im Jahre 1878 eine sehr erfreuliche Bereicherung erfahren. Angekauft wurde ein großes Bild „Capri" von Oswald Achenbach, und durch Vermächtniß des in Frankfurt a. M. gestorbenen Landschaftsmalers Eduard Wilhelm Pose, eines geborenen Düsseldorfers, erhielt sie dessen Landschaft „Torre quinto in der römischen Campagna". Ferner machte ihr ein hiesiger Arzt, Sanitätsrath Dr. Gerhardy, zwei Studienköpfe von C. F. Lessing und von Emanuel Leutze zum Geschenk, von denen besonders der Leutze'sche von Werth für uns ist, weil dieser Meister, der einen so nachhaltigen Einfluß auf die Entwickelung der Düsseldorfer Schule geübt hat, bisher leider noch nicht in der Galerie vertreten war, während dieselbe glücklicherweise bereits eines der schönsten Bilder Lessing's aus seiner besten Zeit besitzt. Der Beitrag aus städtischen Mitteln zur Vermehrung der Galerie soll vom nächsten Rechnungsjahr ab von zwölfhundert auf zweitausend Mark erhöht werden, was ebenfalls dankbar anerkannt zu werden verdient.

Vermischte Nachrichten.

Münchener Künstlerhaus. Die bayerische Kunststadt an der Isar soll also auch ein Künstlerhaus erhalten, und zwar mit Räumen zur Ausstellung größerer Kunstwerke und für gesellige Zwecke. Es soll nicht blos den Künstlern, sondern auch dem Kunstfreunde offen stehen und die Wechselwirkung zwischen den Kunstproduzirenden und den Kunstgenießenden erleichtern und fördern. — Also lesen wir in Münchener Lokalblättern und freuen uns, wenn das Projekt nicht bloßes Projekt bleibt, was freilich einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat. Daß die Künstler gern ein hübscheres und zweckmäßigeres Kneiplokal hätten, als das in ihrem Zinshause an der Luitpoldstraße, ist begreiflich genug. Daß aber die Herren, die das Projekt ausgedacht haben und nun eifrigst vertreten, von der Nothwendigkeit sprechen, Räume zur Ausstellung „größerer Kunstwerke" zu schaffen, streift haarscharf an's Komische, denn von einem Mangel an Ausstellungslokalen selbst für die größten Kunstwerke kann in München vernünftiger Weise keine Rede sein. Abgesehen von den Ausstellungssälen des Kunstvereins, welche jetzt nach Einrichtung besseren Oberlichtes allen billigen Anforderungen entsprechen, und abgesehen davon, daß auch die neue Akademie Künstlern für diesen Zweck kaum ganz verschlossen bleiben dürfte, besitzt München für mäßig große Ausstellungen das den Künstlern unentgeltlich zur Verfügung stehende Ausstellungsgebäude am Königsplatz, in welchem seit mehreren Jahren während des Sommers Lokalausstellungen der hiesigen Künstler mit Erfolg stattfinden. Und der kolossale Glaspalast hat 1858 und 1869 großartige Kunst-Ausstellungen beherbergt und wird in wenigen Monaten wieder eine internationale Kunstausstellung aufnehmen. An die Nothwendigkeit eines Künstlerhausbaues nach dieser Seite hin dürften unter solchen Verhältnissen die Vorkämpfer desselben wohl selber kaum glauben, was freilich nicht hindert, daß sie Andere daran glauben machen möchten. Und finden sie Gläubige, nun so kann uns das auch recht sein! — Gegen Eines aber möchten wir, ganz abgesehen vom sanitären Standpunkt, im Namen der Aesthetik protestiren, dagegen, daß die Unternehmer den Norden und Nordosten des jetzt mit Gartenanlagen geschmückten Maximiliansplatzes für den Bau in Anspruch nehmen. Herr Hofgartendirektor v. Effner sollte nach ihrer Erklärung damit einverstanden sein, beeilte sich aber dem mit aller Entschiedenheit zu widersprechen. Uebrigens wäre an dieser Stelle gar nicht einmal Raum für ein Gebäude, das, wie projektirt ist, größere als die vorhandenen Ausstellungsräume, einen großen Tanzsaal 2c. enthalten soll. Und das selbst dann nicht, wenn man den Platz ganz absperren wollte. Da das nun aber unmöglich geschehen könnte, käme noch weiter in Betracht, daß der Bau als ganz freistehend vier Fronten erhalten müßte, ein Umstand, der die Kosten ganz außerordentlich erhöhen würde. Abgesehen von einem engen Kreise, in welchem die Projektirenden das große Wort führen, findet der Gedanke bei den Künstlern wenig oder gar keinen Anklang; es scheint deshalb auch die Hoffnung auf werkthätige ergiebige Unterstützung von dieser Seite zum mindesten eine höchst sanguinische. C. A. R.

B. **Stuttgart.** Der so dringend nöthige Neubau der Kunstschule, der, wie wir in Nr. 19 d. Bl. berichtet, demnächst beginnen sollte, hat leider abermals eine unliebsame Verzögerung erfahren. Durch den wiederholt veränderten Bauplan war eine nochmalige Vorlage desselben, sowie der ganzen Bauangelegenheit, vor dem Württembergischen Abgeordnetenhause nöthig geworden, obschon Ministerien und Lehrerconvent völlig einverstanden waren und eine Mehrforderung über die früher bereits bewilligte Bausumme nicht erforderlich geworden. Die Anfertigung der Pläne und Berechnungen hatte nun aber so lange gedauert, daß die



Session der Kammer ihrem Ende entgegensah und für diesen Zweck allein nicht verlängert werden konnte. Zudem erkrankte auch noch der zum Referenten bestimmte Abgeordnete, Professor Baumgärtner, und so konnte kein Beschluß, resp. keine Genehmigung der Stände mehr erfolgen. Die Session ist am 22. Februar geschlossen und der Neubau der Kunstschule damit abermals in der Schwebe geblieben. Man hofft nun allerdings, daß die Stände im Mai wiederzusammentreten und dann sofort die Angelegenheit rasch in erwünschter Weise erledigen. Aber immerhin sind einige Monate Zeit verloren, die schon zum Bauen hätten benutzt werden können, und dann gewinnen inzwischen wieder die Personen und Parteien, welche überhaupt gegen den Bau sind oder doch einen andern Platz dafür durchsetzen wollen oder aber noch ganz andere weit aussehende Pläne für die Neugestaltung der Schule hegen, Gelegenheit, ihren Einfluß von Neuem geltend zu machen. Die nochmalige Verzögerung ist deshalb in jeder Beziehung zu beklagen.

B. **Iwan Aiwasowsky**, der berühmte russische Marinemaler, hielt sich kürzlich einige Wochen in Stuttgart auf, wo er mehrere seiner Gemälde im Museum der bildenden Kunst ausstellte, von denen das größte und werthvollste, ein Motiv von der Nordsee, von der Königin Olga erworben und der Württembergischen Staatsgalerie zum Geschenk gemacht wurde. Dies muß um so mehr Freude erregen, als die Marinemalerei darin bisher nur durch die beiden Bilder von Gudin und Tiessenhausen vertreten war. Auch von den andern zehn Gemälden Aiwasowsky's gelangten mehrere durch Stuttgarter Kunstfreunde zum Ankauf. Sie schildern theils die ruhige oder bewegte Flut des Meeres, theils Ansichten von Petersburg, Konstantinopel, der Krim, des Orients oder Italiens und zeichnen sich sämmtlich durch meisterhafte Behandlung von Luft und Wasser und eine fast blendende Lichtwirkung aus.

Ankauf der Casa Bartholdy für das deutsche Reich. Dem Etat für das deutsche Auswärtige Amt für das Jahr 1879—1880 ist eine Denkschrift beigegeben, die namentlich das Interesse unserer Künstlerkreise erregen wird. Es handelt sich um den Ankauf und den Ausbau der Casa Bartholdy oder Zuccari in Rom und zwar zu dem Zwecke, um einen langgehegten Wunsch der deutschen Künstlerschaft in Rom, einen dauernden Mittelpunkt für die Studien und das Berufsleben der deutschen Künstler zu gewinnen, in Erfüllung gehen zu lassen. Gegenwärtig ist das deutsche Kunstleben in Rom dadurch einer doppelten Gefahr ausgesetzt, daß der Aufenthalt daselbst durch die Kostspieligkeit und Unerquicklichkeit des Arbeitens mehr und mehr unseren Künstlern verleidet wird, oder daß dieselben, da sie sich keine Ateliers schaffen können, unter Entwöhnung von ernster Arbeit im höheren Stile und ohne Uebung in größeren Entwürfen sich mit kleinen Studien und der Malerei von Modellen oder Veduten begnügen. Aus diesen Gründen erscheint es der deutschen Reichsregierung gerechtfertigt, auf Unterstützung der deutschen Künstlerschaft in Rom Bedacht zu nehmen und ein den Kunststudien und den Kunstinteressen gewidmetes Institut in Rom zu begründen. Es soll nun zu diesem Behufe die sogenannte Casa Bartholdy auf dem Monte Pincio in Rom, Eigenthum der Familie Zuccari, angekauft und eingerichtet werden; man will darin 17 Ateliers und eine Anzahl Wohnzimmer einrichten. Für den Ankauf des Hauses sind 300,000 Lire und für den Umbau 112,500 Lire, also im Ganzen 325,000 Mark erforderlich.

Berliner Ruhmeshalle. Die Ausschmückung des großen mit Glas gedeckten Hofes der Berliner Ruhmeshalle mit Bildhauerarbeiten ist dem Prof. Reinhold Begas übertragen. Dieselbe wird in zwei mächtigen, Hellebardiere aus der Zeit Friedrich's I. darstellenden Marmorfiguren, die am Fuß der Treppe ihren Platz erhalten, und aus zwei Sandsteinreliefs bestehen.

Vom Kunstmarkt.

Die Gemäldesammlung des Herrn Georg Stange in Lübeck scheint nach dem uns vorliegenden, mit einer Anzahl von Lichtdrucken ausgestatteten Kataloge, eine der interessantesten und werthvollsten zu sein, welche seit längerer Zeit bei J. M. Heberle in Köln unter den Hammer gekommen. Die überwiegende Anzahl der Bilder, im Ganzen 123 Nummern, gehören der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts an und neben Sternen erster Größe wie J. und S. Ruysdael, Teniers, Pieter de Hoogh ꝛc. erscheinen eine große Anzahl von Namen minder gesuchter, immerhin aber sehr beachtenswerther und tüchtiger Meister wie Dirk Hals Hondius, Poelemburg, Huchtenburg ꝛc. Die meisten Erwerbungen hat der gegenwärtige Besitzer in England gemacht und ist, nach der Versicherung des Auktionators, bei seinen Ankäufen ebensowohl von Glück begleitet, wie von seinem eigenen guten Blicke geleitet worden.

Auf der Lepke'schen Auktion, Berlin 4. u. 5. Februar, wurden u. A. folgende Preise erzielt: Für Andr. Achenbach, Landschaft mit Wasser und Staffage, 4500 Mk.; Osw. Achenbach, Italienische Landschaft mit Blick auf den Vesuv, 2805 Mk.; Scherres, Ostseestrand bei Gewitter, 1980 Mk.; Brendel, Schafstall 2976 Mk.; eine Landschaft von Ch. Hoguet, 2028 Mk.

Pariser Kunstauktionen. Wir notiren einige interessante Preise, die auf den letzten Pariser Auktionen erzielt wurden. 1. Sammlung Langlart: „Der Windstoß" von Paul Potter 33,000 Frcs.; „Straßenprospekt einer holländischen Stadt" von Jan van der Heyden und Adriaen van de Velde 2560 Frcs.; „Ruhige See" von Willem van de Velde 4850 Frcs. 2. Sammlung eines Anonymus in Newyork und Sammlung Herrmann: „Landschaft mit Eichen" von A. Achenbach 1520 Frcs.; „Wolf seine Beute vertheidigend" von Brascassat 15,000 Frcs.; „Der Fährmann" von Corot 16,205 Frcs.; „Der Teich von Ville-d'Avray" von demselben 5200 Frcs.; „Tiger und Schlange" von Eugen Delacroix 7000 Frcs.; „Der Liebesgarten" von Diaz 2900 Frcs.; „Schaafheerde" von Dupré 6650 Frcs.; „Die Predigt" von Leys 9000 Frcs.; „Landsknecht" von Meissonier 25,000 Frcs.; „Feuersbrunst" von Schreyer 13,600 Frcs.; „Ochsen vor dem Pfluge" von Troyon 17,800 Frcs.; „Weidende Kühe" von demselben 19,000 Frcs. 3. Sammlung Saucède: „Die Fahnenwacht" von Protais 5800 Frcs.; „Das Frühstück im Walde" von Marilhat 4400 Frcs., eine Zeichnung von demselben „Nubier auf dem Marsche" 1620 Frcs.

Zeitschriften.

The Academy. No. 355.
China and Japan at the Burlington fine arts club, von C. Monkhouse.

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Die LII. Ausstellung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin 1878. — Die Kirche zu Marienhave, von Pastor Bühler. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 12.
Das „Conservatoire des arts et métiers" in Paris. — Von der Pariser Ausstellung: die Möbel. — Abbildung: Entwürfe zu Schlüsseln nach Stichen von J. A. Ducerceau (16. Jahrh.)

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 1.
Die beiden Freundinnen, von H. Makart. — Die Ruinen von Athen, von A. Rieger. — Christus erweckt des Jairus Töchterlein vom Tode, von G. Max. — Die Löwenbraut, von G. Max. — Während des Gebetläutens im Klosterstübchen, von E. Grützner. — Dame mit spielendem Kätzchen, von K. Wünnenberg.

The Portfolio. No. 111.
H. Herkomer: Words of comfort, von H. Corkran. (Mit Abbild.) — Oxford, The Renaissance and the Reformation, von A. Lang. (Mit Abbild.) — John Crome, von M. M. Heaton. — Examples of modern domestic architecture, von J. J. Stevenson. (Mit Abbild.) — Fishing-boots, etched by G. Straton Ferrier.

Deutsche Bauzeitung. No. 16 u. 17.
Die Alterthümer von Mykenae — Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik.

Beiträge zur Kunstgeschichte. 2 Heft.
Die altdeutschen Bilder im Leipziger Museum und Goethe's angeblicher Aufsatz über sie. — Archivalische Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15—17. Jahrh. — Leipziger Maler-Ordnung von 1516 und 1577. Von G. Wustmann.

Berichtigung.

Auf S. 47 der Zeitschrift dieses Jahrganges ist Z. 23 u. Z. 25 von oben statt £ 42,000 und £ 100,000 (Pfund) $ 42,000 und $ 100,000 (Dollars) zu lesen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

20. März



Nr. 23.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm. (Schluß.) — Korrespondenz: New-York. — Fr. Lippmann, Zeichnungen alter Meister. — Michael Echter †; Antonio Cantardini †. — Die Möbelsammlung des Deutschen Gewerbe-Museums; Franz Lenbach's Porträt des Grafen Moltke; Rotterdam: Kunstausstellung. — Die Henze'schen Statuen; Proceß der Exkaiserin Eugenie gegen den Staat. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm.

(Schluß.)

Nicht minder unglücklich ist die neue Verglasung ausgefallen. Während die unteren Fensterflügel der Viertheilung mit Butzenscheibchen in einer äußerst grell wirkenden rothen Einfassung versehen sind, tragen die oberen gothische Schilde, in denen außer den Reichs- und Stadtwappen diejenigen von vierzehn Geschlechtern figuriren, aus denen hervorragende Bürgermeister der Reichsstadt im 15. und 16. Jahrhundert hervorgingen. Mit dieser strengen, der gothischen Struktur des Thurmes entsprechenden Schildform steht nun leider die Zeichnung der in letzteren Wappen vorkommenden Embleme, welche der viel späteren, energielosen Schablone eines Wappenbuches von 1686 entlehnt sind, in schreiendem Widerspruch, während gerade bei dieser historischen Illustration des Saales eine Vermittelung der in demselben vertretenen Zeitperioden durch eine markante Stilisirung der Schilde und des Helmschmuckes der aufeinanderfolgenden „Regierenden" ebenso naheliegend wie geboten war. Völlig unverständlich aber wird die mit diesem Fensterschmucke beabsichtigte Verherrlichung der um das Kölnische Gemeindewesen verdientesten Geschlechter dadurch, daß bei den einzelnen Wappen, welche als solche doch keinen Anspruch auf allgemeineres Bekanntsein machen können, die Namen der Träger fehlen. Die Arbeiten an der Decke haben sich bis jetzt auf die Herstellung der stellenweise beschädigten Kassetten-Einfassungen beschränkt. Die Hauptaufgabe aber bleibt noch zu lösen übrig. Jede der beiden Plafond-Abtheilungen besteht nämlich aus drei Ornamentreihen, welche von profilirten Leisten im Vierpaß und anderen Figurationen umgeben und stellenweise durch Rosetten und Mascarons mit einem herabhängenden Zapfen in Traubenform belebt werden. In den beiden äußeren dieser Ornamentreihen wechseln in reliefirter Behandlung farbig abgetönte Porträt-Medaillons römischer Kaiser mit rechteckigen Feldern in Walzwerkschmuck. Die mittlere Reihe jeder Abtheilung jedoch zeigt flache Felder — jedesmal zwei runde mit einem mittleren Oval, — welche nur mit einer plastischen Einfassuug umgeben, im Uebrigen aber leer sind und jedenfalls früher mit Wappen ausgemalt waren, die man in der Franzosenzeit übertüncht hat. Es sprechen hierfür sowohl der Umstand, daß sich auch nicht die Spur einer plastischen Dekorirung aus früherer Zeit dort vorfindet, als auch die weiteren Merkmale, daß dieselben Flachfelder sich als Mittelreihe auf jedem Plafond-Abschnitt wiederholen, und daß sie jene reliefirte Einfassung tragen, welche bei den Runden in einem in die Fläche hineingeschobenen Kranze, bei den Ovalen in einem den Rand umgebenden Perlstabe besteht und offenbar den Zweck hatte, die innere Malerei wirksam abzuschließen. Die Zeichnungen für die Wiederbelebung dieser Felder liegen noch nicht vor. Es muß aber, soll nicht auch hier die Disharmonie des Modernen Platz greifen, erwartet werden, daß, da gerade diese Felder die ganze Decken-Ausschmückung zum Abschluß bringen, man sich vorher die Ueberzeugung verschaffe, ob der in denselben anzubringende Wappenschmuck sich auch genau in den Stilformen und in der Farbengebung den vorhandenen Motiven an-

schließe. Eine besonders heikle Aufgabe bleibt dann noch immer die harmonische Abtönung des Plafonds unter möglichster Beibehaltung der in den Reliefsfeldern angelegten alten Gold- und Farbenmusterung. Der reiche Charakter der in dem Saale vertretenen Holzintarsien — eines im Jahre 1603 vollendeten Werkes des Kölnischen Kunstdrechslers Melchior von Rheidt — kündigt sich schon von außen in den auf das wundervollste mit Sinnsprüchen und Blumen-Ornamenten versehenen, etwa 1 $^1/_2$ m. starken Thürlaibungen an. Die nach dem Saale führende Thür nebst deren innerer Umrahmung ist denn auch sowohl in ihrem monumentalen Aufbau als in ihren einzelnen Gliederungen, Kompartimenten, Zwischensätzen und Nischen, bei denen sich die schwungvollsten figürlichen Darstellungen mit den elegantesten Ornamentmotiven begegnen und in Flacharbeit und plastischer Technik abwechseln, geradezu ein Meisterwerk der Holzbekleidungskunst der Renaissance. In gleicher, wenn auch einfacherer, Ausstattung sind die längs den Wänden hinlaufenden Sitzbänke gehalten. Dieselben erheben sich auf einem 8 Zoll hohen, mit einer marketirten Vorderseite versehenen Podium, über welchem der in eingelegten Füllungen mit Lisenen durchsetzte Trittstoß der Sitzbank eine zweite Ornament-Etage bildet. Lehnen tragen die Bänke nicht, weil, wie schon früher bemerkt, Wandteppiche bis zu den Sitzen herniederhingen. In Ermangelung dieses Schmuckes wirken die nur durch vier höher hinaufgehende seitliche Kopfstücke an der West- Ost- und Südwand abgeschlossenen Bänke etwas sehr nüchtern. Es könnte daher nur als eine höchst zweckmäßige und durchaus stilgerechte Verbesserung betrachtet werden, wenn, wie äußerem Vernehmen nach beabsichtigt wird, die Vorderseite des Podiums, welche wegen der Bestimmung des letzteren zur Aufnahme der Warmwasserleitungsröhren ohnehin einer eisernen Grillage weichen muß, als Trittstoß für die Sitzbank unter entsprechender Erhöhung hinaufrückte und die dadurch verfügbar werdende zweite Intarsienwand als Rücklehne hinter die Sitzbank träte. Genau mit einer solchen Lehne versehen finden wir nämlich auf den mehrgedachten alten Kupferstichen eine zweite, mit den seitlichen Wandbänken parallellaufende Reihe in den Saal vorgeschobener Sedilien, welche leider nicht mehr auf uns gekommen sind. Nicht minder wirkungsvoll würde es uns erscheinen, wenn an der Nordseite des Saales, wo nach den Kupferstichen zu beiden Seiten unter dem, den mittleren Fensterpfeiler einnehmenden, Christusbilde von Joh. Jak. Soentgen die regierenden Bürgermeister ihre Sitze hatten, vor jedem der letzteren das Podium um $^1/_2$ m. im Quadrat vorgeschoben würde, wofern man nicht überhaupt vorziehen sollte, durch Wiederanbringung jenes noch im Museum befindlichen Bildes an seiner früheren Stelle, die damalige Einrichtung im Ganzen wiederherzustellen. So bereitwillig wir aber vorhin eine durch die Umwechslung der Intarsienfriese bezweckte Anbringung von Rücklehnen an den Sedilien als eine wesentliche, überaus stilvoll wirkende Verbesserung anerkannt haben, so entschieden müssen wir uns gegen eine Modernisirung aussprechen, welche auch an dieser Täfelung verübt werden soll. Von den vorgedachten Kopfwänden, welche die Sitzbänke an den Enden flankiren und früher, wie noch an der Decke des Gesimses erkennbar ist, geschnitzte Aufsätze trugen, fehlt nämlich eine, welche im Stile und Sinne der vorhandenen neu hergestellt werden soll. Die letzteren zeigen nun ihre Zusammengehörigkeit dadurch an, daß auf je zweien die Dioskuren der Kölnischen Heldenlegende, Marsilius und Agrippa, unter einer Bogenstellung angebracht sind, in deren Zwickeln liegende Frauengestalten mit den Attributen der vier Elemente sich befinden. Die dritte Kopfwand stellt unter einer in ihren Flächen ähnlich belebten Arkade den Kölnischen Bauer und die Jungfrau dar, während rechts und links über dem Bogen Sommer und Herbst aus dem Cyklus der Vier Jahreszeiten personificirt sind. Bei dem in den zuerst beschriebenen Komplementstücken erkennbaren innigen Zusammenhange zwischen den Hauptfiguren und den allegorischen Gestalten hätte die Darstellung auf der dritten Kopfwand den striktesten Anhalt für die Erfindung der vierten abgeben und demnach jedenfalls dazu führen müssen, daß, wie bei jener, so auch hier zwei Hauptpersonen im Bogenfelde, in den Zwickeln aber die beiden korrespondirenden allegorischen Figuren vorgesehen wurden. Statt dessen finden wir auf der bereits in Arbeit gegebenen Zeichnung für die vierte Kopfwand nur eine Figur im Hauptbogenfelde, und zwar wiederum eine Darstellung des Kölnischen Bauern, und in den Zwickeln zwei unsagbar steife, in einer Art Empiregewandung drapirte symbolische Figuren, welche, jeder Zusammengehörigkeit mit den auf der Gegenwand vorhandenen spottend, als Attribute eine Locomotive und den Telegraphenblitz führen, mit einem Worte also dem Ergänzungswerk die unberechtigte Signatur der Neuzeit aufdrücken.

Hoffentlich wird es nur dieser Fingerzeige bedürfen, um die Restauration des Senatssaales in andere Bahnen zu lenken. Mehrkosten sind dazu gar nicht erforderlich; in den Grenzen der bewilligten Kredite läßt sich das Ergänzungswerk würdig und im Geiste der uns überkommenen Reste durchführen. Gegen das jetzige Verfahren aber appelliren wir an die Einsicht der städtischen Behörden mit dem Mahnrufe: **Videant consules!** XX



Korrespondenz.

New-York, im Februar 1879.

Der Druck, welcher in Folge des geschäftlichen Stillstandes sich allerwärts mehr oder weniger fühlbar macht, wird selbstverständlich auch hier in einem gewissen Maße empfunden. Die Kunstliebhaber kaufen nicht mehr nach einem so großartigen Maßstab wie vor einigen Jahren, man klagt über die niedrigen Preise, welche bei den Gemäldeauktionen geboten werden; dennoch fehlt es nie an Käufern, und zuletzt kommen doch Summen dabei heraus, welche bei dem hier geringeren Werthe des Geldes freilich nicht so viel bedeuten, wie es in Deutschland der Fall sein würde, allein immer noch einen ziemlich ergiebigen Markt anzeigen. Eine der letzten bemerkenswerthen Auktionen war die von der Artists Fund Society alljährlich veranstaltete, wozu die Mitglieder ein oder mehrere Bilder beitragen, deren Ertrag dem Fonds zu gute kommt. Acht und neunzig Bilder waren beigesteuert, und wenn die Künstler bei dieser Gelegenheit auch nicht gerade ihre größeren Leistungen einzuschicken pflegen, so gewährt die Sammlung doch in Erwartung der großen akademischen Ausstellung einen Blick auf die verschiedenen Richtungen in der amerikanischen Kunstwelt, zumal da sowohl die ältere, akademische, par excellence amerikanische, so wie die neuere, den europäischen Vorbildern nachstrebende Schule hier ihre Vertreter finden. Wie immer, herrschte die Landschaft vor; frisches Waldesgrün, stimmungsvolle Dämmerung, die sonnige Farbenpracht des amerikanischen Herbstes und das Grau des einbrechenden Winters waren von T. A. Richards, David Johnson, Homer Martin, C. H. Miller, Whittredge, den beiden Giffords, Sontag, Shurtleff, Fuechsel und A. Parton ansprechend dargestellt. Eastman Johnson, J. G. Brown, H. H. Moore und Thomas Hicks hatten einige artige Genrebilder ausgestellt, Tait und W. H. Beard ein paar ihrer beliebten Thierbilder, de Haas und Quartley Seestücke, so daß es keineswegs an Mannigfaltigkeit fehlte. Die besondere Gunst des Publikums wurde einem Bild von S. J. Guy zu Theil. Es stellt ein junges Mädchen dar, das der Rückkehr des ausgegangenen Schiffers angstvoll am Ufersrande harrt, und ist gut ausgeführt, aber etwas anspruchsvoll, mit einem sentimentalen Anhauch. George Boughton, der schon seit vielen Jahren in England lebt, hat wie gewöhnlich, auch diesmal seinen Beitrag herübergesandt, aber das kleine flüchtig gemalte Bild: „Der Garten der Wittwe", mit zwei steifen Figürchen in schwarzem Umriß, liefert eher eine Illustration seiner Mängel als seiner Vorzüge.

In der Schaus'schen Galerie ist ein großes figurenreiches Bild von Edwin Blashfield ausgestellt, auf das die Aufmerksamkeit des Publikums mehrfach durch die Tagespresse gelenkt wurde. Commodus als Herkules verläßt mit seinen Begleitern, welche die Siegespreise tragen, das Colosseum. Der Künstler ist ein Schüler Gérome's und hat sich eine achtungswerthe Technik angeeignet, aber das ist einstweilen auch alles. Die Gestalten sind steif und leblos, und anstatt wie die Werke seines Lehrers und Vorbildes den Beschauer in die Situation zu versetzen, ihm Wesen und Sitten der alten Römer zu vergegenwärtigen, machen sie den Eindruck von Kostümbildern.

Die permanente Ausstellung in der Knoedler'schen Galerie ist gegenwärtig ausnehmend reich und anziehend. Anerkannte Größen und aufgehende Sterne, Franzosen, Deutsche, Italiener, Spanier, Niederländer und auch einige Amerikaner sind in bunter Reihe vereinigt. Ein spinnendes Bauermädchen von Jules Breton ist ein Meisterwerk, unwiderstehlich anziehend und unvergeßlich. Es bildet den Mittelpunkt der Ausstellung, dem sich Karl VI. und Odetta beim Kartenspiel von Merle, zwei schöne Corot's, ein Mädchenkopf von Gabriel Max, Pferde von Gérome und Schreyer, Landschaften von Daubigny, Jules Dupré und Boltz anreihen. Boughton begegnet man in einem anziehenden Genrebilde. Ein junges Mädchen, das seine Erziehung im Kloster erhalten, steht im Begriff, in's elterliche Haus zurückzukehren. Eine alte Nonne giebt ihr das Geleit durch den Garten und theilt augenscheinlich zum Schluß noch weisen Rath und mütterliche Warnungen aus, während unter den Bäumen, etwas nach hinten, ein junger Mann — ob Bruder, Vetter oder ein untergeordneter Bote der Eltern, ist nicht ganz klar — gleichsam den Uebergang in die schöne Welt vermittelt, die draußen ihrer harrt. Eine absichtliche alterthümelnde Steifheit in der Haltung und Stellung der Figuren läßt sich freilich nicht ableugnen, aber trotzden sind sie voll Leben und Charakter und erzählen ihre Geschichte selber. Von J. G. Brown, dem beliebten Kindermaler, sind zwei Darstellungen aus dem Straßenleben zu erwähnen. Auf dem größeren sehen wir eine Schaar rothbäckiger, von Leben und Lust strahlender Gamins, Straßenkehrer und Stiefelputzer von New-York „große Parade" spielen. Die aufgerichteten Kehrbesen müssen dabei als Gewehre, eine verbogene alte Blechbüchse als Standarte, Gerten als Degen und ein Wichskasten als Trommel dienen. Das Bild athmet einen gesunden, heitern Realismus, und man wird nur durch die ganz gerade Wand gestört, welche den Hintergrund bildet und in der Perspektive so mangelhaft ist, daß sie gar nicht zurücktritt. Die Figuren, welche ebenfalls in gerader Reihe stehen, sehen in Folge davon aus, als wenn sie darauf geleimt wären. Das andere Bild führt gleichfalls den New-Yorker

Straßenjungen vor, der einen Apfelstand während der augenblicklichen Abwesenheit des Eigenthümers, welcher wahrscheinlich zum Mittagessen gegangen ist, bewacht und mit höchstem Behagen in einen Apfel beißt. Freilich fehlt diesen Bildern die vollendete Technik der deutschen und französischen Maler, aber trotz mancher Mängel ziehen sie mit ihrem gesunden Humor immer ungleich mehr an, als die noch vor ein paar Jahren so beliebten eleganten Zimmer mit prächtig gemalten Möbeln und Damen in unübertrefflich wiedergegebenen Stoffen, bei denen man sich mit dem besten Willen nichts auf der Welt denken kann.

Vor Kurzem kam eine Sammlung von 160 Bildern, ebenfalls das Eigenthum des Hauses Knoedler, zum Verkauf. Auch hier fehlte es nicht an Bildern hervorragender europäischer Künstler, darunter Toulmouche, Lessel, Lambinet, Vibert, Meyer von Bremen, Voltz und Schreyer; meistentheils jedoch waren es nicht gerade ihre bedeutenderen Werke. Außerdem bot eine reiche Auswahl anziehender Leistungen jüngerer, hier noch weniger bekannter Maler, besonders Italiener, Spanier und Franzosen, den Liebhabern Gelegenheit zu lohnenden Erwerbungen. Es ging bei der Versteigerung denn auch sehr lebhaft her, und die Summen, welche geboten wurden, übertrafen jede Erwartung. Den höchsten Preis, 1500 Dollars, brachte ein Bild von Meyer von Bremen: „Die gut gelernte Lektion". Darauf folgten „Beduinen zu Pferde" von Schreyer und „Kunstgegenstände aus dem Boudoir der Königin Marie Antoinette", von dem hier überaus beliebten Desgoffe, welche jedes für 1475 Dollars verkauft wurden; ferner ein kleines Kabinetstück von Vibert: „Der Kardinal und der Depeschenträger" für 1020 Dollars und „Der faule Lehrjunge" von Munkácsy für 900 Dollars.

Die American Water Colour Society hält gegenwärtig ihre zwölfte jährliche Ausstellung in den Sälen der Academy of Design. Der Katalog enthält 595 Nummern und bezeichnet einen Fortschritt in Bezug auf Einrichtung und Anordnung. Fast alle bedeutenderen hiesigen Künstler sind vertreten, und man findet eine Fülle wohlgelungener, ansprechender Landschaften und Genrebilder von Shurtleff, R. Swain Gifford, Thomas Moran, Nicoll, C. Parsons, Mayrath, Walter Satterly, Shirlaw, Wyant, Kruseman van Elten, Reinhart, T. W. Wood, Eaton, Chase, Henry Farrer, Pranishnikoff, Sartain und Walter Brown. Auch ein paar europäische Berühmtheiten haben sich eingefunden. Darunter eine Skizze von Fortuny, eine Karnevalscene in Venedig, für welche 1000 Dollars gefordert werden, und ein prächtiger französischer Husar mit Pferd von Détaille, der zu 750 $ angesetzt ist. Auch ein Paar schöne Bilder im Besitz des Herrn Avery sind ausgestellt, von denen besonders ein Hofnarr mit zwei anderen Gestalten von Simoni und eine Venezianerin von Tofano bemerkenswerth. Selbstverständlich fehlt es auch nicht am Mittelmäßigen und Schlechten; Winslow Homer allein hat die Ausstellung mit neun und zwanzig Bildern bedacht, grotesken, wenn auch nicht leblosen Gestalten in hintergrundlosen Landschaften von nachlässigster Ausführung. Blumenstücke findet man in allen Schattirungen und Abstufungen vom Tadellosen bis zum naivsten Dilettantismus. Der illustrirte Katalog giebt in 62 Holzschnitten ein Memento an die Ausstellung. O. A.

Kunstliteratur.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet der königlichen Museen zu Berlin. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. In Lichtdruck vervielfältigt von Albert Frisch. Berlin, Verlag von A. Frisch. Fol. Erste Lieferung.

Eine Reihe glücklicher Erwerbungen, unter denen besonders die der Hausmann'schen, Suermondt'schen und Posonyi-Hullot'schen Sammlung hervorzuheben sind, haben den Schatz der Handzeichnungen, welchen das königliche Kupferstichkabinet zu Berlin beherbergt, allmählich so vergrößert und in seinem Werthe erhöht, daß sich die Berliner Sammlung, namentlich in Bezug auf die deutschen und niederländischen Schulen, der des Britischen Museums, des Louvre und der Albertina fast ebenbürtig an die Seite stellen kann. Die Hauptblätter dieser Sammlungen und fast aller übrigen Europa's sind durch den Photographen Braun in getreuen Reproduktionen der gelehrten Forschung zugänglich gemacht. Es ist überflüssig hier zu wiederholen, von wie großem Einfluß diese Reproduktionen, welche das Material zu hochwichtigen, vergleichenden Studien geliefert haben, auf die Förderung kunstwissenschaftlicher Arbeiten gewesen sind und noch sind. Nur die Berliner Sammlung war in diesem weitschichtigen Material noch unvertreten. Jetzt soll auch diese Lücke ausgefüllt werden. Der erste Schritt dazu ist durch obige Publikation geschehen, von welcher die erste, 25 Blatt enthaltende, Lieferung ausgegeben worden ist. Das ganze Unternehmen ist auf sechs solcher Lieferungen berechnet. Der Preis weicht nicht von dem der Braun'schen Photographieen ab; aber die Reproduktion durch den Lichtdruck, welche den störenden Glanz vermeidet, erhöht den Werth und die Durchsichtigkeit des einzelnen Blattes. Auch hat sich A. Frisch bemüht, den Originalen in Farbe und Ton näher zu kommen, als es Braun gelungen ist. Namentlich hat er große Sorgfalt auf die Behandlung des leeren Hintergrundes verwendet, der bei den getönten Blättern Braun's ge-

wöhnlich denselben Ton bekommen hat wie die Zeichnung. Es liegt in der Absicht Frisch's, einige Blätter der folgenden Lieferungen auch mehrfarbig zu reproduciren.

Die 25 ersten Blätter enthalten hauptsächlich Zeichnungen der deutschen und niederländischen Schule, darunter allein acht Blätter von Dürer, alle aus der Posonyi=Sammlung, das Bildniß des Engländers von Holbein aus der Sammlung Suermondt, welches bereits in der „Zeitschrift“ publicirt worden ist, das Innere eines Hofes, eine meisterliche Sepiazeichnung des Delfter van der Meer, eine Röthelzeichnung von Rembrandt, einen Ostade, u. a. m. Die italienische Schule ist nur durch zwei Blätter vertreten, den Kopf eines alten bärtigen Mannes von Lorenzo Costa und das Studium zu einer männlichen Figur, welches angeblich von Giorgione herrühren soll. Letzteres Blatt hätte ohne Schaden fortbleiben können. Abgesehen davon, daß es dem Herausgeber ziemlich schwer werden dürfte, den Beweis für dessen Authenticität zu führen, ist sein absoluter Werth ein höchst geringer. Im Uebrigen wird man die Wahl der reproducirten Blätter nur gutheißen können. Ein erläuternder Text soll der Schlußlieferung beigegeben werden. A. R.

Nekrolog.

Michael Echter †. Am 4. Februar schied in München einer der geachtetsten und liebenswürdigsten Künstler nach langen schweren Leiden aus dem Leben: der Historienmaler und Professor an der kgl. Kunstgewerbeschule daselbst, Michael Echter.

Er war in München am 5. März 1812 geboren und der Sohn eines beim kgl. Hofbauamte beschäftigten Tischlers. Nachdem der Knabe die Volksschule hinter sich gebracht, fand er zwiefache Beschäftigung: daheim in kleinen häuslichen Arbeiten, wie das bei armen Familien üblich, und daneben in der St. Michaels Hofkirche als Singknabe, wozu ihn eine gute Stimme und die in der Volksschule erlangte Ausbildung derselben befähigte.

Vierzehn Jahre alt, trat Echter in die damals mit der Kunstakademie verbundene Vorschule und genoß dort den Unterricht von Seidel, dann von Heinrich Heß, Clemens Zimmermann und zuletzt von Julius Schnorr von Carolsfeld. Erst sechs Jahre später versuchte sich der Kunstschüler in selbständigen Kompositionen. Das war damals der gewöhnliche Verlauf der Dinge; die künstlerische Ausbildung wurde noch nicht mit Dampf betrieben. Er saß — es war im Jahre 1835 — in Olivier's Schule, als ihm die erste Bestellung zu Theil ward: es galt für 30 Gulden für die Kirche in Oberhaching bei München ein Altarblatt mit dem heil. Georg zu malen. Dem heil. Georg folgten andere historische Kompositionen, die freilich längst verschollen sind: eine Befreiung Petri aus dem Kerker, ein Gang nach Emaus, eine h. Elisabeth u. a., schließlich ein zweiter St. Georg für die Kapelle auf dem Schloßberg bei Rosenheim. Dieser brachte Echter das Glück der Bekanntschaft Kaulbach's. Aber dieselbe schien nur eine vorübergehende bleiben zu sollen. Inzwischen gab ihm Schnorr Beschäftigung bei seinen großen Wandgemälden im Festsaalbau der Münchener Residenz, und durch Klenze's Vermittelung erhielt er Aufträge zu einem Altarbilde in der Garnisonskirche in Kronstadt und zu Porträts von Kepler, März und Steinheil für die Sternwarte in Pulkowa.

Als Kaulbach daran ging, die Gemälde im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin auszuführen, erinnerte er sich Echter's wieder und gewann ihn neben Julius Muhr als Gehilfen. Echter's langjähriger geschäftlicher und familiärer Verkehr mit dem berühmten Meister hatte tiefgehende Folgen. Aus jener Zeit datirte die hohe Achtung, die Echter dem Gedanken zollte, und zugleich das Verlangen nach schöner Form als Mittel ihn auszusprechen. Zwischen seinen Arbeiten im Neuen Museum fand Echter noch Muße, das Treppenhaus des Grafen Raczynski mit Wandgemälden zu schmücken. Auch König Maximilian II. war auf Echter aufmerksam geworden und übertrug ihm die Ausführung eines großen Oelbildes: „Die Ungarnschlacht auf dem Lechfelde im Jahre 955“, welches zu den besten der für das Maximilianeum gemalten Bilder gehört und 1860 vollendet wurde. Ebendort führte der Künstler bald nachher ein großes Wandgemälde aus „Der Vertrag von Pavia“, und diesem folgten zwei andere im ersten Stockwerke des bayerischen Nationalmuseums: „Die Vermählung Kaiser Friedrich's des Rothbartes mit der schönen Beatrix von Burgund“ und „Das Begräbniß Walther's von der Vogelweide in Würzburg“. In demselben Jahre, 1865, in welchem Echter das erstgenannte Bild ausführte, entstanden auch „die vier Elemente“ in ebensoviel Oberthürbildern für den Reichsrath v. Kramer=Klett in Nürnberg mit reizenden Kindergestalten. Drei Jahre vorher hatte Echter in der Einfahrtshalle des Münchener Staatsbahnhofes — nunmehrigen Centralbahnhofes — zwei große allegorische Kompositionen, „die Telegraphie“ und „der Eisenbahnverkehr“, gelb in roth ausgeführt, und 1864 in den Friesen der Durchfahrten desselben Gebäudes in derselben Weise die Verbindung der Völker durch Eisenbahnen und Telegraphie dargestellt, lauter Werke, die ebenso geistreich aufgefaßt wie prächtig komponirt waren. Leider werden sie bei dem bevorstehenden Abbruch der bezeichneten Bauten zerstört werden, und es wäre deren Reproduktion im Neubau des Bahnhofes dringend zu wünschen, auch leicht auszuführen, da die Kartons noch vorhanden sind. Auch König Ludwig II. betraute Echter mit umfassenden Aufträgen. Für ihn malte der Künstler im sog. Theatereingang der alten Residenz dreißig Scenen aus Rich. Wagner'schen Musikdramen und viele große Aquarelle aus „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“, wobei er sich streng an die Inscenirung derselben im Münchener Hoftheater zu halten hatte. Im Sommer des Jahres 1873 vollendete Echter ein großes Oel=Deckenbild für ein Privathaus an der Ringstraße in Wien. Dasselbe zeigt als Mittelkomposition „Phantasie und Poesie“, zwei Frauengestalten von idealer Schönheit, und dazu in Medaillons die Bildnisse Raffael's, Beethoven's, Thorwaldsen's und Schiller's mit den entsprechenden Genien der Malerei, Musik, Plastik und Poesie. Zwei

Jahre später entstanden zwei andere in Oel ausgeführte Deckenbilder für das Haus eines Frankfurter Kaufherren, die „Aurora“ und eine in den Wolken schwebende „Venus“, beide von reizenden Genien umflattert. Wie Echter überhaupt das Anmuthige mit Vorliebe und Geschick darstellte, dafür sprechen auch seine „Zwölf Monate als Kinderfiguren dargestellt“, Deckengemälde im Hause des Kaufmanns Westermann, die Allegorie des Tapeziergewerbes bei Herrn Steinmetz in München ꝛc.

Seit dem Herbst 1868 wirkte Echter als Professor an der Kunstgewerbeschule in München. Bald nachher zeigten sich Anfänge eines hartnäckigen Gichtleidens, für welches er in Ragaz nur vorübergehende Linderung fand, und dazu stellte sich später eine beunruhigende Verminderung der Sehkraft des einen Auges ein, aus der sich nachmals der grüne Staar entwickelte. Zwei nach einander in München und Erlangen vorgenommene Operationen blieben ohne den gewünschten Erfolg; kurz nach der zweiten war der arme schönheitsdurstige Künstler von ununterbrochener Nacht umgeben.

Aber noch war das Maaß seiner Leiden nicht voll. Eine allmähliche Verknöcherung des Magens, begleitet von den heftigsten Schmerzen, machte schließlich seine Ernährung unmöglich. So ward der Tod ihm zur Wohlthat.

Echter war kein bahnbrechendes Genie, aber ein Talent von ungewöhnlich entwickeltem Schönheitssinn, als Künstler, wie als Mensch stets wahr und natürlich, blendenden Effekten abgeneigt, glücklich in der Wahl seiner Stoffe, feinfühlig in deren Behandlung, ein mehr anmuthiger als energischer Kolorist und ein gewissenhafter Zeichner. Er besaß eine reiche Ader harmlosen Humors, der namentlich in seinen Kindergruppen zu Tage trat, wie z. B. in den bereits erwähnten „Elementen“. Am lustigsten aber sprudelt dieser Quell in dem vor etwa drei Jahren vollendeten Kinderfries, der die Folgen der Erfindung der Photographie in köstlichster Weise zur Anschauung bringt.

Seine große persönliche Liebenswürdigkeit und Ehrenhaftigkeit erwarben ihm alle Herzen. Er war Ehrenmitglied der Münchener Akademie, Ritter des bayer. Verdienstordens vom hl. Michael 1. Klasse, Inhaber der bayer. Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft und Ritter des belgischen Leopoldordens.

C. A. Regnet.

Todesfälle.

Der Bildhauer **Antonio Tantardini** ist am 7. März in **Mailand** gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Die Möbelsammlung des Deutschen Gewerbe-Museums** ist neuerdings um eine große niederrheinische Truhe aus dem 16. Jahrhundert, die, auf der Vorderseite mit den Wappenschilden acht adliger Familien geschmückt, ehemals wahrscheinlich zum Besitz eines Ordensconvents zählte, und außerdem um eine dem 17. Jahrhundert angehörige, aus den indischen Colonien Portugals stammende Kinderwiege vermehrt worden, die als eine der interessantesten neueren Erwerbungen des Museums gelten darf. Nach europäischem Entwurf von einem indischen Arbeiter aus hartem schwarzen Holz geschnitzt, zeigt sie bei technisch meisterhafter Behandlung der überaus reichen, über sämmtliche Theile sich ausbreitenden figürlichen und ornamentalen Dekoration die eigenthümlichste Verschmelzung europäischer und indischer Kunstweise. In dem gesammten Aufbau, den nach unten hin breit ausladenden, durch einen Querbalken verbundenen und mit verschlungenen Arabesken in Flachrelief gezierten Pfosten, in denen das aus einer doppelten Reihe bogentragender Baluster zusammengefügte, an den beiden Stirnseiten mit je einem giebelartigen Aufsatz versehene Bettgestell hängt, tritt der Charakter des Renaissancestils ebenso deutlich zu Tage, wie in der schwungvollen Komposition jener flachbogigen, durchbrochenen Abschlüsse der beiden Schmalseiten, deren einer zwei aus zierlichem Rankenornament herauswachsende, eine Muschel haltende Tritoniden zeigt, während in dem anderen zwei harpyienartige Flügelfiguren einen helmbekrönten Wappenschild flankiren. Die Formen verschwimmen indeß hier, wie noch mehr in den gelagerten pantherartigen Thieren, die sammt den von ihnen sich aufschwingenden Delphinen die Basis der beiden tragenden Pfosten bilden, in die üppige und weichliche Phantastik der indischen Kunst, um schließlich in den beiden rund herausgearbeiteten sitzenden Figuren, die beiderseits den gesammten Aufbau in der Längenaxe abschließen, kaum noch eine Spur europäischer Auffassung erkennen zu lassen. Einen einheitlichen Eindruck und eine ungetheilte künstlerische Befriedigung vermag diese seltsame Vermischung sich innerlich widerstrebender Elemente allerdings nicht zu erzielen; wohl aber verdient sie die lebhafteste Beachtung als eine kunstgeschichtlich wie psychologisch in hohem Grade interessante Erscheinung, die uns in unseren Sammlungen nur durch wenige Arbeiten verwandter Art in annähernd gleicher Weise veranschaulicht wird.

F. **Franz Lenbach's Porträt des Grafen Moltke,** dessen Ankauf um den Preis von 12,000 Mk. bereits vor einiger Zeit gemeldet wurde, hat nunmehr seit Kurzem in einem der Fächerkabinete des zweiten Stockwerkes der Nationalgalerie seinen Platz gefunden. Es zeigt den Dargestellten in schlichter, nur mit dem eisernen Kreuz gezierter Interimsuniform, über die der Mantel geschlagen und unterhalb der Brust derart zusammengenommen ist, daß noch die halb in den Falten verborgene linke Hand sichtbar wird. Der nur wenig seitwärts gewandte, von rechts her beleuchtete Kopf hebt sich in körperlich plastischer Modellirung von einem tiefdunklen Hintergrund ab und imponirt gleich sehr durch seine frappante Porträtähnlichkeit, wie durch die ungesuchte Größe des Ausdrucks, vor Allem aber durch den meisterhaft beobachteten, durchdringenden Blick des klar und fest vor sich hinschauenden Auges. In der gesammten Behandlung und Durchführung läßt das Bild kaum eine Spur der skizzenhaften Haltung bemerken, die sonst nicht selten den Eindruck Lenbach'scher Porträts beeinträchtigt, während es mit dem besten derselben an Wucht und Kraft der malerischen Wirkung und an lebendiger, unwiderstehlich packender Gewalt der Charakteristik wetteifert.

In Rotterdam findet die alle drei Jahre sich wiederholende akademische Kunst-Ausstellung in diesem Jahre vom 1. Juni bis 13. Juli in den Sälen der Akademie statt. Die Gemälde und Kunstgegenstände sind zwischen dem 5. und 17. Mai d. J. mit einem Briefe, welcher Namen und Wohnort des Künstlers, sowie Bezeichnung des Gegenstandes für den Katalog angiebt, franco an die Direktions-Kommission der Kunstausstellung, im Akademie-Gebäude, Coolvest in Rotterdam, zu adressiren, welche auf portofreie Anfragen nähere Auskunft ertheilt.

Vermischte Nachrichten.

S. **Die Henze'schen Statuen** für das im nächsten Jahre auf dem Dresdener Altmarkt zur Aufstellung gelangende Monument, welche in dem Atelier von R. Cellai zu Florenz in karrarischem Marmor ausgeführt werden, gehen ihrer Vollendung rüstig entgegen. Fertig ist bereits die etwa 7 M. hohe Figur der Germania, die, von echt monumentaler Kraft durchdrungen, dem Platze, für den sie bestimmt ist, zur schönsten Zierde gereichen wird. Die mächtige Gestalt steht, wie manchem Leser dieser Blätter aus dem Entwurf bekannt sein wird, mit gekröntem Haupte stolz aufgerichtet da, in der erhobenen Rechten das Banner haltend, mit der Linken

sich auf den Schild stützend. Ein Eichenkranz umgiebt ihr Haar, das aufgelöst in groß behandelten Massen über den Rücken herabwallt; ein mit Diamanten besetzter Gürtel legt sich um das Gewand, unter dem ein Panzerhemd zum Vorschein kommt. Die Ausführung der kolossalen Figur, die mancherlei technische Schwierigkeiten darbot, zeugt von der größten Sorgfalt und bei der exaktesten Durchbildung des Einzelnen ist der Forderung der Gesammtwirkung, die der Aufstellungsort der Statue stellt, in befriedigendster Weise gerecht geworden. Von den sitzenden allegorischen Gestalten, welche das Postament umgeben sollen, ist der Frieden, der mit der Linken die Palme hält und die Rechte — nach unserem Gefühl etwas unmotivirt — erhebt, in der Ausführung am weitesten vorgeschritten. Ganz prächtig zur Geltung kommen in ihrer kolossalen Größe die Figur der Wehrkraft und besonders die der Wissenschaft, die, durch ihre großartige Einfachheit unbedingt die gelungenste von allen, mit übereinandergeschlagenen Beinen, ein offenes Buch auf dem Schooße, dasitzt und in dem edelgeformten Antlitz wie in der stilvollen Drapirung das eingehendste Studium klassischer Vorbilder erkennen läßt. — Was für eine Gestalt sich als vierte hinzugesellen wird, ist, wie wir von Hrn. Cellai hören, von dem Künstler zur Zeit noch nicht entschieden worden; hoffen wir, daß sie der Allegorie der Wissenschaft würdig zur Seite trete!

Proceß der Exkaiserin Eugenie gegen den Staat. Am 12. Februar fällte das Pariser Civiltribunal sein Urtheil in dem Processe, den die Exkaiserin Eugenie und der exkaiserliche Prinz gegen den Staat angestrengt haben und worin es sich um Zurückerstattung des chinesischen Museums, welches die Exkaiserin für ihr Privateigenthum ausgab und das sich in Fontainebleau befindet, um Zurückgabe der Waffensammlung von Napoleon III., die früher in Pierrefonds war und heute im Louvre ist, sowie um die Zurückgabe der der Privatdomäne angehörigen Gemälde, Möbel, Teppiche u. dgl. mehr handelt oder, falls der Staat diese Gegenstände behalten will, um die Bezahlung einer Summe von 11,665,000 Frcs. — Das Urtheil sprach sich dahin aus:

1) Das chinesische Museum muß den übrigen Kunstgegenständen gleichgestellt werden, welche, in den kaiserlichen Palais aufgestellt, der Staatsdomäne dem Artikel 1 des Senatus-Consults von 1852 gemäß anheimfallen. Wenn diese Sammlung der Souveränin von den Offizieren der chinesischen Expedition geschenkt wurde, so war dieses nur eine dem Kaiser in der Person seiner Gemahlin und in Folge dessen Frankreich dargebrachte Ehrenbezeigung. Die Sammlung ist eine Trophäe und eine Kriegsbeute, welche ein nationales Interesse hat und dem Staate verbleiben muß.

2) Die Waffensammlung des Schlosses von Pierrefonds. Diese Gegenstände gehören in die Kategorie der Kunstdenkmäler. Sie bilden eine künstlerische Sammlung, welche für den Staat zu bewahren, ein öffentliches Interesse ist. Uebrigens ist Pierrefonds ein Anhängsel des kaiserlichen Hauses zu Compiègne, und als der Kaiser dort sein Waffenkabinet unterbringen ließ, gab er nicht die Absicht kund, es für sich zu behalten. Die Waffensammlung muß deshalb ebenfalls im Besitze des Staates bleiben.

3) Gemälde, Büsten und Statuen. Der Staat hat sich erboten, 14 der Kaiserin angehörende Gemälde zurückzugeben. Der Gerichtshof nimmt Akt davon und befiehlt die Zurückgabe dieser Gegenstände. Die übrigen Bilder, Büsten und Statuen, welche nicht den Charakter der Privatdomäne an sich tragen, bleiben Eigenthum der Staatsdomäne.

4) Erzeugnisse der Manufakturen von Sèvres, der Gobelins und von Beauvais. Alle von dem Kaiser angekauften Produkte sind das Eigenthum der Privatdomäne, mit Ausnahme derer, welche zur Ausschmückung der kaiserlichen Häuser verwandt worden sind. Diese letzteren gehören der Krone an, wie auch die in den Manufakturen aufbewahrten Typen und Modelle.

5) Das in den Tuilerieen verbrannte Mobiliar der Privatdomäne. Dieses Eigenthum wird vom Staate nicht bestritten, welcher der Kaiserin und dem kaiserlichen Prinzen für dasselbe unter folgenden Bedingungen Rechnung tragen muß: Es wird eine Berechnung gemacht, welche den Einkaufspreis eines jeden Möbels, dessen Werth zurückzuerstatten ist, bestimmt. Von diesem Preise wird für jedes Gebrauchsjahr 5 Proc. für Entwerthung abgeschrieben. Der Gesammtpreis wird den Klägern mit den Interessen vom Tage ihrer Klage an gezahlt werden.

6) Die Entschädigung für die vom Kaiser im Lager von Chalons errichteten Bauten. Aus den Dokumenten des Kriegs- und des Finanz-Ministeriums geht hervor, daß diese Bauten als Hauptquartier des Kaisers im Lager von Chalons auf Staatskosten gemacht wurden. Wenn der Kaiser gewisse Aenderungen anbringen ließ, so müssen sie ihm zur Last fallen.

7) Die Waffen des Kaisers, welche sich in den Tuilerien befanden. Das Gericht nimmt Akt von dem Anerbieten des Staates, sie zurückzuerstatten.

8) Die am 4. September 1870 am Mobiliar der Krone fehlenden Gegenstände. Die Kaiserin, in der Unmöglichkeit, die fehlenden Gegenstände zu ersetzen, hat dem Staate eine Summe von 706,000 Frcs. als Ersatz angeboten. Das Gericht nimmt dieses Anerbieten an.

9) Die Domäne von Châtoignerau. Die Kaiserin will dieselbe dem Staate für die Summe von 18,720 Frcs. überlassen. Das Gericht nimmt dieses Anerbieten an.

10) Die Forderung des Staats, daß ein Theil der Civilliste, welche der Kaiser im Monat September 1870 erhoben, zurückbezahlt werde, weist der Gerichtshof zurück. Der zwölfte Theil der Civilliste sei immer am 1. eines jeden Monats im voraus erhoben worden, und der Staat habe daher nicht das Recht, die Zurückerstattung dieses Zwölftels vom 4. September an zu verlangen. Ueber die Forderung der Kaiserin und des kaiserlichen Prinzen, daß ihnen ein Vorschuß von $2\frac{1}{2}$ Millionen gemacht werde, spricht sich das Gericht noch nicht aus; es verlangt, daß erst die Abrechnung gemacht werde, und verweist deshalb die Parteien vor einen von ihm bestimmten Richter. (Köln. Zeitg.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 356 u. 357.
Christian inscriptions in the Irish Language, von J. O. Westwood. — The fine arts in France, von Ph. Burty. — The German Imperial Archaeological Institute. — La reliure ancienne et moderne, von T. H. Ward. — The Dudley Gallery, von J. Comyns Carr. — Heaton, Cunningham's British painters; W. Walker, Handbook of drawing. — The new catalogue of the Berlin Gallery, von J. P. Richter. — Mrs. Cameron, von J. S. Cotton.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 1.
Das vorgeschichtliche Kupferbergwerk auf dem Mitterberg (Salzburg), von Mulluch. (Mit Abbild.) — Kunsttopographische Reisenotizen, von A. Ilg. — Der Glockenthurm zu Tramin, von Atz. — Die Losensteiner Capelle in Garsten, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Notizen. (Mit Abbild.)

Der Formenschatz. No. 4.
Arabische Vase aus der Alhambra. — Gothischer Kronleuchter aus Schmiedeeisen (um 1450—1500). — Buchverzierung aus des Johannes Regiomontanus „Epitoma in Almagestum Ptolemei". — Prälatengrab von Andrea Contucci, gen. Sansovino in der Kirche Santa Maria del Popolo zu Rom. — Albrecht Dürer: Titelblatt zu seinem Marienleben. — Decke aus dem Schlosse Tratzberg. — Jost Amman: Zwei Schlussvignetten. — Hans Vredeman de Vries: Vier Tische. — Grabkreuze und Wandarm aus Schmiedeeisen. — G. B. Piranesi: Idealansicht eines altrömischen Circus.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 162.
Anton D. Ritter von Fernkorn †.

Revue Artistique. No. 14—20.
Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris: écoles autrichienne et hongroise; Suède et Norwège; école suisse; école hollandaise von C. Renard. — Le peintre Bernarp de Ryckere, von P. Génard. — Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Exposition de la société centrale d'architecture de Belgique. — Atelier de M. E. Wauters, von L. Solvay. — Grandeur et décadence de Luc. Krabbermans, von L. van Keymeulen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2.
Deutsche Gläser im germanischen Museum, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

Italienisches Skizzenbuch. Heft 1. u. 2.
Die geschnitzten Thüren im Vatican, aufgenommen von L. Gmelin. — Marmorfüllungen an der Riesentreppe Antonio Rizzo's im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig, aufgenommen von F. Otto Schulz.

Chronique des Arts. No. 9.
Ed. Reynart. — A propos des catalogues des peintures du musée de Berlin et de la National Gallery de Londres, von Duranty. — Miroirs magiques de la Chine et du Japon. — Louis Ghémar, von C. Lemonnier.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Vier anonyme Kupferstich-Sammlungen. Versteigerung am 25. März. 1557 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

27. März



Nr. 24

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Plastik am Wiener Parlamentsgebäude. — Die Konkurrenzpläne für den Bau des Künstlerhauses zu Dresden. — Herm. Fulda, Das Kreuz und die Kreuzigung; Muster altdeutscher Leinenstickerei. — H. Daumier †; C. Pini †. — Aus Olympia. — Dr. H. Janitschek. — Sächsischer Kunstverein. — Münchener Internationale Ausstellung. — Der Nachlaß des Freiherrn v. Bibra. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Plastik am Wiener Parlamentsgebäude.

Seit unserem letzten Bericht über diesen Bau in Nr. 15. der Kunst-Chronik, in welchem wir die Hoffnung aussprachen, daß es gelingen möge, den von Hansen projektirten plastischen Schmuck zur vollen Ausführung zu bringen, hat das Baukomité einige wichtige Beschlüsse gefaßt, von denen hier Notiz zu nehmen ist.

Davon dürfte man jetzt wohl allgemein überzeugt sein, daß der früher vom Reichsrath eingenommene Standpunkt, das Gebäude vorläufig ohne plastischen Schmuck zu lassen, nicht haltbar ist. Im Baukomité wenigstens ist diese Ueberzeugung durchgedrungen; und da der Architekt bei den bisherigen Arbeiten sehr bedeutende Summen — wie wir hören, 200,000 Fl. gegenüber dem Voranschlage — in Ersparung gebracht hat, so konnte auf Rechnung derselben die Ausführung eines Theiles der reichen plastischen Dekoration des Gebäudes in's Auge gefaßt werden. Es wurden mehrere Wiener Bildhauer zu einer beschränkten Konkurrenz eingeladen und bei ihnen Skizzen in $^1/_4$ natürlicher Größe für einen der beiden großen Giebel, für zwei von den acht kleinen Giebeln, für die Quadrigen auf den Flügelbauten, endlich für drei von den sechzehn darunter befindlichen Reliefs bestellt, und zwar bei je drei Künstlern für jedes der genannten Objekte. Wir werden nicht verfehlen, seiner Zeit ausführlich über den Ausgang dieser beschränkten Konkurrenz zu berichten.

Ueber das Material, in welchem diese Bildwerke auszuführen seien, hat sich ein lebhafter Streit entsponnen, der in den großen Wiener Journalen und selbst in den Witzblättern sein mannigfaches Echo fand. Von dem Architekten war Terracotta in Aussicht genommen, welche man in der vortrefflichen Wienerberger Fabrik bekanntlich von großer Schönheit und Wetterbeständigkeit fabricirt und deren sich Hansen bei verschiedenen seiner großen Bauten in ausgiebigem Maaße bedient hat. Das Baukomité hat sich der Ansicht des Architekten nur in Betreff der Akroterien angeschlossen, welche auf den zehn Giebeln des Gebäudes aufzustellen sind, vielleicht von der Ueberzeugung ausgehend, daß diese äußeren Giebelzierden später jederzeit durch Werke in Marmor ersetzt werden könnten. Die zwischen den korinthischen Pilasterkapitälen projektirten ornamentalen Friese, welche Hansen ebenfalls in Terracotta ausführen lassen wollte, und von denen ein sehr schön wirkendes Bruchstück als Probe am Gebäude angebracht ist, sollen nach den Beschlüssen des Baukomité's ganz in Wegfall kommen. In welcher Art und Ausdehnung die übrigen Giebelskulpturen und die dreizehn unter den Quadrigen projektirten Reliefs auszuführen sind, darüber ist bisher noch keine Bestimmung getroffen.

Die Ausführung der Karyatiden an den Unterfahrten der Hoflogen wurde den Bildhauern Pilz und Benk übertragen. In diesen Arbeiten ist dadurch eine Verzögerung eingetreten, daß der für die Figuren in Aussicht genommene Laaser (Tiroler) Marmor nicht geliefert werden konnte. Im Interesse unserer Skulptur wie vom nationalökonomischen Standpunkte aus müssen wir es beklagen, daß die Ausbeutung dieses ganz vorzüglichen Materials nicht in irgend einer Weise vom Staate gefördert und unterstützt wird. Der Laaser

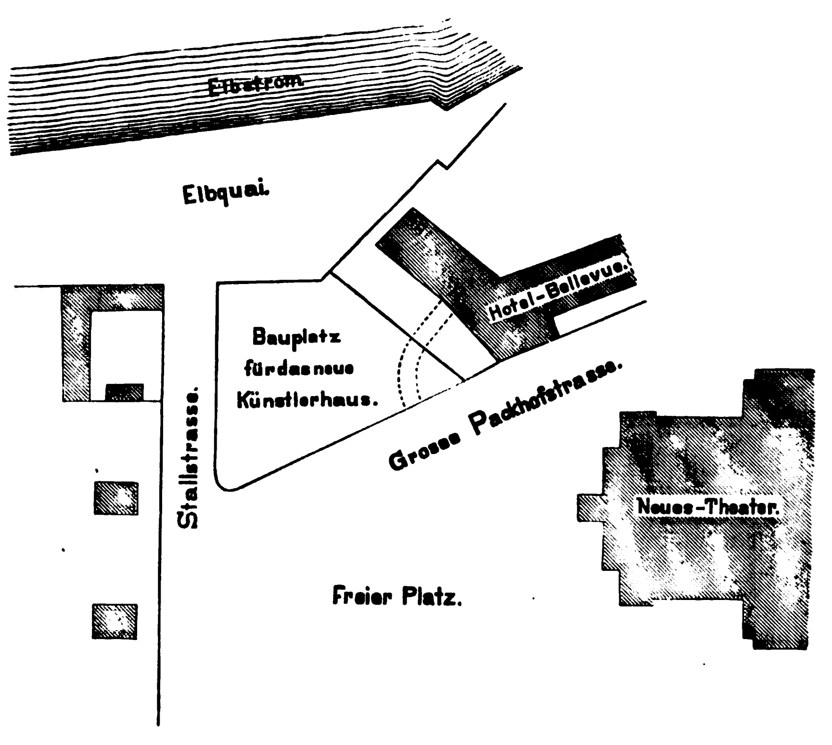
Marmor wäre nach dem Urtheile der Sachverständigen durchaus danach angethan, dem Carrarischen Marmor Konkurrenz zu machen. Der in letzter Zeit erschlossene Sterzinger Marmorbruch bietet wegen der kurzen Dauer seines Betriebes noch nicht die nothwendige Garantie rechtzeitiger Gewinnung so großer, vollkommen reiner Stücke. So wurde denn, besonders auch mit Rücksicht auf die wünschenswerthe Harmonie mit dem architektonischen Gerüst der Unterfahrten (Postament, Gebälk und Balustraden), der lichteste Karstmarmor für die Ausführung der Karyatiden gewählt.

*
*

Die Konkurrenzpläne für den Bau des Künstlerhauses zu Dresden.

Einer am 2. November vergangenen Jahres (vergl. Nr. 12 d. Bl.) von der Kunstgenossenschaft zu einer möglichst einfachen Grundrißdisposition genöthigt war, so regte andererseits die vollständige Unregelmäßigkeit in der Figur des Bauplatzes (s. den beigegebenen Holzschnitt) und im Terrain zu einer verschiedenartigen Gruppirung des Gebäudes an. Im Allgemeinen hat man die Seite der Packhofstraße mit dem Blicke nach dem neuen Theater als Hauptfronte aufgefaßt; nur wenige haben der rückseitig gelegenen Fronte, mit der Aussicht nach dem Garten und dem Elbstrom, den Vorzug gegeben.

Alle Entwürfe mit Ausnahme eines einzigen haben in der Hauptsache eine rechtwinklige Grundform. Nur dieser eine Entwurf zeigt die Lösung in dem spitzen Winkel des Grundstückes, als Langbau mit coupirter Ecke. Die innere Anlage des Hauses betreffend, variiren die Entwürfe hauptsächlich darin, daß man das Halbgeschoß entweder als Entresol, zwischen Parterre und Etage, oder als Dachgeschoß angelegt hat.



unter ihren Mitgliedern erlassenen Ausschreibung zufolge, sind am 14. Februar 29 Arbeiten eingeliefert worden. Die Ausstellung dieser Arbeiten in dem Kunstausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse hatte für Künstler und Laien eine große Anziehungskraft und war äußerst zahlreich besucht. Ein flüchtiger Blick über sämmtliche Pläne ließ schon erkennen, daß die gesammte Anlage des Gebäudes und seine künstlerische Ausschmückung wesentlich unter dem Drucke der bescheidenen Bausumme von 180,000 Mk. geschaffen werden mußte. Wenn der Architekt deshalb

Obgleich im Programm die Bestimmung ziemlich klar ausgesprochen war, so ließ sich die Abweichung vom Dachgeschoß zum Entresol doch rechtfertigen, da die letztere Anlage durch die Benutzung des Raumes unter dem Festsaal gestattet, eine geräumige Garderobe — wie im Musikvereinsgebäude in Wien — anzulegen. In stilistischer Beziehung war sich von vorn herein ein Jeder bewußt, daß das „Künstlerhaus" nur in reinen Renaissanceformen errichtet werden kann. Die Bestrebungen unserer jetzigen Zeit, die deutsche Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts zu verschmelzen,



hat sich auch bei dieser Konkurrenz in verschiedenen Entwürfen geltend gemacht. Obenan steht in dieser Richtung der Entwurf der Herren Architekten Eltzner und Hauschild. Als eine besondere Zugabe hatte der Letztere noch einen perspektivischen Schnitt angefertigt, nach Art des berühmten Schnittes von Mylius und Bluntschli bei der Hamburger Rathhauskonkurrenz, welcher von dem talentvollen Architekten Thiersch ausgearbeitet worden war. Ein besonderes Interesse nahm die Arbeit des Architekten Manfred Semper in Anspruch. An edler Gliederung und echter, künstlerischer Conception gehört der Entwurf unbedingt zu dem Besten, was die ganze Konkurrenz aufzuweisen hat. Leider ist der Hauptsaal, obgleich für Ausstellungen sehr günstig, für die Bedürfnisse der Kunstgenossenschaft in seiner Form sowohl, als auch in der Größe nicht befriedigend.

An künstlerischem Werthe darf der Entwurf des Architekten Bernhard Schreiber mit in erste Linie gestellt werden, doch ist die Raumvertheilung nicht nach der für das Gebäude bedungenen Oekonomie geschaffen.

Eine in jeder Beziehung edel aufgefaßte und dargestellte Arbeit war der Entwurf des in Karlsruhe gebildeten Architekten Carl Schick. Die durch ihre öfteren Siege bei Konkurrenzen bekannten Architekten Giese und Weidner haben diesmal die Erwartungen nicht ganz erfüllt. Imponirend war auch bei diesem Entwurfe die malerisch feine, virtuose Darstellung. Nur entfernte sich der Entwurf zu weit von den Erfordernissen des Programms.

Vom Standpunkte der programmgemäßen Bestimmungen, in Hinsicht der Größe und der besten Ausnutzung des Hauses, wären endlich noch die Entwürfe von Sommerschuh und Rumpel, Hänel und Adam hervorzuheben.

Das Preisgericht, welches nach den eingehendsten Prüfungen sich am 6. Februar entschieden hatte, ertheilte den Herren Eltzner und Hauschild den ersten Preis, den Herren Sommerschuh und Rumpel den zweiten Preis, den Herren Hänel und Adam den dritten Preis. Mit dem ersten Preise ist die Verhandlung über die Ausführung des Baues verbunden. Der Kunstgenossenschaft ist durch die Auszeichnung des Hauschild'schen Entwurfes ein großer Vortheil erwachsen, da, wie verlautet, Hauschild sich verpflichten wird, das Haus unter allen Umständen für 180,000 Mk. zu erbauen und für einen etwaigen Mehraufwand aufzukommen. Hoffentlich kann recht bald über die Grundsteinlegung berichtet werden.

Ernst Fleischer.

Kunstliteratur.

Das Kreuz und die Kreuzigung. Eine antiquarische Untersuchung v. Hermann Fulda. Mit 7 lith. Tafeln. Breslau, Wilh. Köbner 1878. VIII und 346 Seiten in 8⁰.

Ueber die gelehrten Kreise hinausgreifend und vielfach die Künstlerwelt berührend, wird das genannte Buch Interesse und ohne Zweifel auch Widerstreit hervorrufen, da gerade in letzter Zeit dies wichtige Thema sorgfältige Bearbeitung gefunden hat und der Verf. nur in einigen Punkten mit seinen Vorgängern übereinstimmt, in den meisten aber ihnen gegenüber steht. Vor Allem sei konstatirt, daß Archäologen und Künstler hier Alles beisammen finden, was irgendwie das Thema berührt, und daß die vier Exkurse außerdem Einzelheiten erörtern, die in der Gesammtdarstellung weniger markirt werden konnten. Daß die Literatur dazu gehört, versteht sich von selbst. Nebenbei bemerkt, hat schon 1759 J. Jul. Chr. Fulda zu Leipzig eine lateinische Abhandlung über das Zeichen des Kreuzes herausgegeben und nun in seinem Namensverwandten einen Nachfolger erhalten, der, statt wie jener auf Lipsius (1595) zu basiren, gerade diese Grundlage aller Nachfolger vollkommen zu beseitigen bestrebt ist. Doch hiervon später. Der Leser mache sich gefaßt darauf, in dem Buche all' den Schauder und Schrecken, welchen der Mensch schon bei den Worten: Kreuzigen, Pfählen u. dgl. Todesqualen empfindet, in vollem Maaße ertragen zu müssen, denn jede, auch die gräßlichste Scene solcher Hinrichtungen des Alterthums wird nicht nur erzählt, sondern bis in's Detail ausgeführt und der Phantasie in lebhaften Farben nahegerückt. So beginnt der Verf. mit der Entfaltung der Strafgewalt in den frühesten Zeiten und charakterisirt die Todesstrafe bei den verschiedenen Völkern und zwar eingehend auf 45 Seiten. Nun folgt erst die Kreuzesstrafe auf weiteren 145 Seiten, wo mit Ausschluß der Kreuzigung Christi dieselbe nach ihrem Ursprung, ihrer Vorbereitung, Methode, Ausführung und Abschaffung bis in's kleinste Detail dargestellt wird. Daran schließt sich dann die Geschichte des Kreuzes beim Tode Jesu und ihre fernere Entwickelung. Zu letzterer gehört die Verehrung des Kreuzes. Die Exkurse erstrecken sich über die genannten Theile des Werkes, so der erste über die biblischen Beweise für die Rechtmäßigkeit der Todesstrafe, der 2. über die furca der Römer, der 3. über die Annagelung der Füße bei der Kreuzigung überhaupt und bei der von Christus insbesondere. Die Literatur mit besonderer Beurtheilung der neuesten Bearbeiter: Dr. Zestermann, Stockbauer und Zöckler, fügt sich S. 299 an den 3. Exkurs an, worauf noch die offen gebliebenen Fragen und vor-

züglich wichtige Belege der Alten über dies Thema zusammengestellt sind und die Register aller im Buche citirten Stellen und der Sachen den Schluß bilden. Das Titelblatt vergegenwärtigt in deutlichster Weise das Ergebniß der Untersuchung in Bezug auf das Kreuz Christi, indem dasselbe keinen Querbalken hat, vielmehr an dem einen oder Längsbalken die Hände hoch über dem Haupte emporgehalten und von Außen angenagelt, die Füße aber nur durch Stricke (oder Bast) festgebunden sind. Doch muß beachtet werden, daß der Verf. diese Art nur für die wahrscheinlichste, nicht aber für die einzig mögliche erklärt. Indeß ist dieselbe nicht nur die unwahrscheinlichste, sondern als Kreuzigung die ganz und gar unmögliche, weil sie den Begriff des Kreuzes aufhebt. Hier ist der Punkt, wo sich der auffallende Mangel in der Kenntniß der neuesten Literatur entscheidend geltend macht, da im Bonner theolog. Literaturblatt 1875, Nr. 17, 18 und 19 Carl Friedrich evident dargethan hat, daß diese Form nicht unter die Gattung „Kreuz" sondern „Pfahl" rangirt, daß die Römer die Urheber der Kreuzesstrafe sind und nicht, wie auch der Verf. glaubt, die Orientalen, daß letztere die senkrechten, erstere hingegen, wie das patibulum und die furca zeigen, die wagerechten Strafwerkzeuge vorzogen und daß durch die Hinzufügung des Querbalkens (patibulum) erst das Kreuz entstanden ist. Die Beweisführung ist so durchschlagend und überzeugend, daß Prof. Keil in der neuen Auflage seiner biblischen Archäologie 1875, S. 723 dieselbe vollkommen acceptirt und unter Hinweisung auf jene Aufsätze im gen. Literaturblatt ausdrücklich zu der seinigen gemacht hat. Auch Zöckler macht noch nachträglich von denselben Gebrauch, so daß es auffällig und beklagenswerth erscheint, daß Fulda dieselben nicht gekannt hat. Denn in Bezug auf das patibulum und darin, daß die Griechen kein eigenes Wort für Kreuz gehabt, das vorhandene (σταυρος) aber in der späteren Zeit beides (Pfahl und Kreuz) bezeichnet habe, stimmt Fulda ganz mit Friedrich überein, dem es aber gelungen ist, eine Erklärung davon zu geben und die Frage zu lösen. Uebrigens konnte der Verf. auch außerdem seine künstliche, sachlich unbegründete Darstellung von Tertullian's Aeußerungen selbst leicht als unhaltbar erkennen, wenn er zur einen Stelle adv. Marc. III, 19, die andern gehalten und hier wie überhaupt unterlassen hätte, die Anschauungen dieser Autoren kritisiren, hie und da sogar belachen zu wollen. In den Schriften ad Nationes, de Idololatria, advers. Judaeos und Apologet. spricht sich Tertullian in demselben Sinne, ja theilweise mit denselben Worten über das Kreuz aus, und wenn der Verf. von Minucius Felix richtig urtheilt, warum stößt er sich gerade an Tertullian, der das Gleiche sagt und sagen will? Wenn er des Justinus Exposition geschmacklos findet, was thut das zur Sache? All' diese Männer, wozu auch Irenaeus gehört mit seinen belehrenden Worten über das Kreuz, haben die Kreuzigung im römischen Strafverfahren noch erlebt, und gerade der im römischen Rechts- und Strafverfahren vorzüglich bewanderte Tertullian bietet für die Richtigkeit seiner gelegentlichen Aeußerungen über die Kreuzesstrafe vollkommene, jeden Zweifel ausschließende Gewähr. Ich muß Verwahrung gegen eine solche Methode einlegen in der Wissenschaft, die vielfach in der Unkenntniß der von solchen Autoren erwähnten Gegenstände begründet scheint. Oder will uns der Verf. die römischen Trophäen erst kennen lehren, die mit Nichten eine bloße Stange, aber kein Querholz erfordert hätten? — Die römischen Denkmäler überheben uns hier des Streites, ebenso bei Tertullian's Hinweis auf die Kreuzesform in den Thon-Modellen des Plasten; denn von diesen, nicht aber von der fertigen Statue, ist die Rede, der Plast bedarf zur Herstellung des Thon-Entwurfes eines kreuzförmigen Gestells für eine Athena u. dgl., weil der menschliche Körper Arme hat, also ein Querholz für den daran zu befestigenden Thon (argilla) erforderlich ist. Zu allem Ueberfluß hebt Tertullian letzteres noch hervor und sieht schon in dem menschlichen Körper, am deutlichsten beim Ausstrecken der Arme, die Kreuzesform, wie nicht minder im Schiffs-Mast mit der Segelstange — ganz wie Minucius Felix. Beide wollen zeigen, daß die Heiden mit ihrem Spott auf das Kreuz der Christen übel berathen seien, da sie ja selbst am Körper des Menschen, an ihren Sieges-Trophäen, am Schiffe ebenso wie an den Thon-Modellen ihrer Götterstatuen, d. h. an deren Herstellungs-Apparaten die Kreuzesform ausgeprägt sähen, und wenn dann bei den Bildern von Göttern noch die Verehrung hinzukomme, völlig den Christen glichen, ihre Genossen in der Ehre für die Kreuzesform seien — das ist der einfache und öfters wiederkehrende Gedanke. Nirgends setzt Tertullian für Christus eine besondere Kreuzform voraus; ja er konnte es nicht, da er sich sonst vor seinen Zeitgenossen, die sehr gut wußten, wie ein Kreuz beschaffen sei, nur lächerlich gemacht hätte. Der Ausdruck „insigniter" entspricht den „notae manifestae" adv. Jud. gegen den Schluß und wegen Apolog. 9 ist Oehler's Ausgabe zu vergleichen, wo „votivae" richtig erklärt ist. Näher kann ich hier nicht auf die Sache eingehen. Mir scheint umgekehrt der Verf. seine Vorstellung eines Kreuzes mit bloßem Längsbalken den Vätern imputiren zu wollen, die davon nichts wissen. Wenn übrigens Tertullian bei dem Verf. kein rechtes Verständniß finden wollte, warum wird dann der um vieles frühere Irenäus vollkommen ignorirt? Doch nicht etwa des-

halb, weil dessen Kreuzform=Schilderung den Querbalken gar zu deutlich erkennen läßt? Uebrigens hat ja schon Friedrich gezeigt, daß solche Todes=Instrumente, wie sie Fulda hier darstellt, allerdings existirten, aber nicht „Kreuze“ genannt wurden. Hierüber muß ich, da die Ausführung nicht dieses Ortes sein kann, auf die genannte Abhandlung selbst verweisen, wo Fulda viele seiner Sätze bestätigt finden wird, zugleich aber sich überzeugen kann, wie gerade ihm der Schritt über Lipsius hinaus trotz der Ankündigung nicht geglückt ist. Lipsius nämlich nennt den einfachen Pfahl ohne Querholz gleichfalls „Kreuz“ wie der Verf. und setzt das zusammengesetzte Kreuz diesem gegenüber — in der Sache also ganz übereinstimmend mit Fulda, der ja auch durch die Hinzufügung des patibulum als Querbalken das Kreuz in seiner zweiten Gestalt entstehen läßt. Nachdem die von Lipsius getroffene Eintheilung in alle Bücher übergegangen ist, kann sie auch der neuesten Forschung gegenüber, wie sich solche in dem Buche Fulda's präsentirt, immerhin fortbestehen, während sie durch Friedrich vernichtet ist. Letzterer hat also nicht nur früher als der Verf., sondern auch in Wahrheit jene alte Grundlage mit ihren vielen Irrthümern beseitigt. Für Künstler*) enthält das Buch eine Fülle von Stoff, der vielleicht Beifall findet.

A. Meßmer.

Muster altdeutscher Leinenstickerei. Von der mit großem und ungetheiltem Beifall aufgenommenen Publikation von Mustern altdeutscher Leinenstickerei durch Prof. Dr. Julius Lessing (Verlag von Franz Lipperheide in Berlin) liegt schon eine zweite, etwas vermehrte und in der äußern Ausstattung wesentlich verbesserte Auflage vor, welche zugleich als erster Band einer in Aussicht gestellten größeren Reihenfolge von „Musterbüchern für weibliche Handarbeit herausgegeben von der Redaktion der Modenwelt“ sich darstellt, in welcher nach und nach „sämmtliche Zweige der künstlerisch zu behandelnden weiblichen Handarbeit einzeln vertreten sein sollen“. R. B.

Nekrolog.

Honoré Daumier †. Wiederum hat Frankreichs Künstlerschaft einem Veteranen aus der glorreichen Zeit der dreißiger Jahre das letzte Ehrengeleite gegeben. Honoré Daumier, der geniale Karikaturenzeichner, ist am 11. Februar zu Valmondois in dem kleinen Hause, dessen ungestörten Besitz er der Großmuth seiner Jugendfreunde Corot, Jules Dupré und Daubigny verdankte, siebzigjährig einem Schlaganfalle erlegen. Durch seine eminente Begabung gehört Daumier zu jener langen Reihe von französischen Kulturhistorikern und Chronisten mit dem Bleistifte, dem Grabstichel und der Radirnadel, welche mit Callot und Abraham Bosse beginnt, von Duplessis=Bertaux und Charlet fortgesetzt wird und in Raffet, Traviès, Gavarni und Cham bis zu unserer Aera reicht; aber seine Charakteranlage hat ihm eine eigenartige Stellung unter diesen Genossen gesichert. Callot's Schöpfungen charakterisirt ein Zug naiver Sittlichkeit in einer Epoche, wo die Immoralität in allen Klassen der Gesellschaft herrschte, in Charlet's Hand ward die Lithographie zur furchtbaren Verbündeten für die politischen Gesinnungsgenossen, Raffet war Soldatenfreund bis auf den Grund der Seele, Gavarni durch und durch kalter Skeptiker und Satiriker, Cham weiß das Heiligste in den Staub zu ziehen, während Daumier die Schärfe des Politikers mit der Milde des warmherzigen Künstlers vereinte; bei ihm überwog der fröhliche Humor die Neigung zur Karikatur, und der Gründlichkeit seiner Ausbildung in Bezug auf Anatomie und Technik kam nur sein sprichwörtlich gewordenes Mißgeschick gleich.

Honoré Daumier war ein Kind des Südens, seine Wiege stand in der alten Phokäerkolonie Marseille, doch nicht in einem der Paläste der Canebière, sondern im Hause eines armen Glasers, dessen poetische Ader sich bei dem Sohne in Kunstsinn verwandelte. 1810 geboren, kam Honoré jung nach Paris, wo er seine Lehrzeit bei einem Lithographen vollendete und 1832 einer der thätigsten und beliebtesten Mitarbeiter des Witzblattes „La Caricature“ ward. Da all seine Sympathien der Republik galten, erklärte er der Julimonarchie, den Ministern und den Kammern den Krieg, Thiers und Guizot gehörten vorzüglich zu seinen auserwählten Opfern, und die Septembergesetze hatten auch Daumier's überkühne, allzu getreue Darstellungen im Auge. Er pflegte die Züge der ihm vorschwebenden Gestalten in Thon zu modelliren, ehe der Bleistift sein Werk begann, gewiß eine seltene Gewissenhaftigkeit für den Karikaturenzeichner eines Witzblattes. Leider überließ er Andern den Text dazu, die Legende, wie der Franzose sagt, und die Ehre seiner trefflichsten Arbeiten ward ihm dadurch unverdient geschmälert. Zu der Serie seines „Robert Macaire“, dessen Erfolg seines Gleichen suchte, hatte Charles Philipon den Text geschrieben und beanspruchte darum den Löwenantheil des Beifalls.

Auch der „Charivari“ brachte unablässig Proben seines unerschöpflichen Humors. Die Serien der „Femmes socialistes“, die „Divorceuses“, die „Grecs“, die „Bons Bourgeois“, die „Locataires et Propriétaires“ und die „Papas“ sind lauter epochemachende Produktionen von Daumier's fleißiger Hand. Wenige wußten wie er den Typus des echten Parisers an das Papier zu fesseln und bei allem Uebermuthe doch die Grenze des guten Geschmackes innezuhalten.

Trotzdem brachten diese rastlosen Arbeiten ihm kaum mehr als das tägliche Brod, und seine Malereien in Aquarell und Oel fanden keine Käufer. 1849 stellte er im „Salon“ aus, kehrte aber bald nothgedrungen zu seiner früheren Beschäftigung zurück. Die Gabe, seine Gemälde in das rechte Licht zu stellen, hohe Preise zu fordern und sich den Händlern gegenüber in die Brust zu werfen, fehlte ihm, und seine Freunde Jules Dupré, Corot und Daubigny bemühten sich

*) G. Becker's Raspha, P. P. L. Glaize's Blutscene nach Plutarch's Publicola auf der letzten Pariser Ausstellung beweisen, daß unsre Künstler auch vor dem Gräßlichen und Abscheulichen keineswegs zurückschrecken, für die eine und andere der in diesem Buche geschilderten Episoden also nicht unzugänglich sein dürften.

vergeblich, den Jugendgenossen in's Schlepptau zu nehmen, als Ruhm und Ehre ihnen lächelten. Dem Stifte hatte Daumier seine ersten Lorbeern zu verdanken, und ihm mußte er mit schmerzlichem Entsagen bis an sein Ende treu bleiben.

Noch bis vor fünf oder sechs Jahren war er Mitarbeiter des „Charivari", und seine, vier Decennien französischer Geschichte umfassenden, Arbeiten sind historischen Dokumenten gleichzuachten. Unter Louis Philipp hatten ihm die Septembergesetze die politische Satire untersagt, und er rächte sich dafür an den Lächerlichkeiten der Bourgeoisie. Seine „Histoire Ancienne" geht mit den elenden Epigonen, welche in Louis David's Spuren zu treten und das klassische Alterthum zu Vorwürfen auszubeuten suchten, erbarmungslos in's Gericht. Nach den Februarstürmen lenkte er wieder in die alte Bahn und geißelte die Reaktionspolitik des Komité's der Rue de Poitiers, das Schaukelsystem der Orleanisten, der Legitimisten und der Imperialisten, sowie endlich der Anstifter und Ausbeuter der Decembertage.

Keine zweifelhafte politische Größe, keine fragliche Gestalt, kein Fehlgriff der Regierung, kein sociales Laster, keine Schwäche der Gesellschaft und der Zeit entging seinem Argusauge, und Alles fand seinen Platz auf den Blättern, deren Inhalte erst nach Daumier's Tode volle Gerechtigkeit widerfahren wird.

Dieses rastlosen Schaffens ungeachtet hatte der liebenswürdige Träumer — denn ein solcher war und blieb der Südfranzose im praktischen Leben — trotz seiner genauen Kenntniß der Verhältnisse, keinen Sparpfennig für das Alter zurückzulegen vermocht. Die Jahre schwanden, und der mögliche Verlust des Gesichtes begann als drohendes Schreckgespenst näher und näher zu rücken. Eine kleine Pension von 2400 Franken war Alles, was er besaß; so faßte er denn schweren Herzens den Entschluß, sein geliebtes Paris zu verlassen und sich mit seiner treuen Lebensgefährtin in Valmondois niederzulassen. Hier zeichnete er noch manche Karikatur für den „Charivari" und führte ein still beschauliches Leben. Der Sommer brachte ihm liebe Nachbarn: Jules Dupré, der in Isle-Adam wohnte, und die Familie Daubigny's, dessen Gut Auvers in nächster Nähe lag. Die jüngere Generation widmete dem greisen Künstler nach dem Beispiele der Väter eine treue Anhänglichkeit, und ihr Geplauder versüßte ihm manche Stunde, als die Nacht ihn mehr und mehr umhüllte. Wie Goya mußte er von Licht und Sonne vor dem Leben Abschied nehmen, die Augenschwäche nahm zu, obgleich man ihm noch acht Tage vor dem Tode die Hand zur Unterzeichnung einer für einen Freund bestimmten Skizze führen konnte. Ein Schlaganfall beschloß am 11. Februar sein an äußern Erlebnissen und Erfolgen armes, an Seeleneindrücken und zweifelsohne auch an Nachruhm überreiches Dasein. Die Söhne Daubigny's wachten mit der Wittwe an dem Sterbelager und sprachen ihr Trost zu: die Freundschaft war einer der Sterne von Daumier's Leben gewesen.

Weder die frühe Morgenstunde, noch das schlechte Wetter und die anderthalbstündige Fahrt mit der Nordbahn hatten die Kunstgenossen des Todten verhindert, zu seiner Bestattung am 18. Februar in Valmondois zu erscheinen: über hundert Maler, Bildhauer und Schriftsteller begleiteten Honoré Daumier zur letzten Ruhe, Dorfbewohner trugen den mit Blumen und Kränzen bedeckten Sarg nach dem kleinen, steil am Abhange, unweit des Waldsaumes gelegenen Friedhofe des Ortes. Das Ministerium der schönen Künste hatte sich telegraphisch erboten, alle Kosten zu bestreiten, wenn die Beisetzung in Paris erfolge. Die Wittwe glaubte im Geiste des geliebten Todten zu handeln, indem sie dem grünen Fleckchen Erde auf der Höhe oberhalb des engen Thales von Valmondois und der lachenden Ebene von Isle-Adam den Vorzug gab. Kein Ordenszeichen ward dem Sarge des greisen Künstlers vorangetragen. Daumier hatte sich geweigert, die nöthigen Schritte zur Erlangung des Ordens eines Ritters der Ehrenlegion zu thun, aber es geschah aus wehmüthiger Bescheidenheit, weil man ihm diese Auszeichnung erst am Abende seines Lebens bot, nicht aus Neigung zum Eclat wie bei Courbet, der sein Erstaunen über diese Anschauung kund gab: „Aus Daumier wird niemals Etwas werden, er ist ein Träumer!"

Die ganze ländliche Bevölkerung gab ihm das Geleite, und der Maire von Valmondois widmete dem Bewohner seiner kleinen Gemeinde am offenen Grabe einen kurzen Nachruf, während Herr Champfleury den Künstler und sein Talent feierte. Herr Carjot schloß die einfache Feier durch die Vorlesung eines Gedichtes von André Gill.

Hermann Billung.

Todesfälle.

Carlo Pini, Direktor des Kupferstichkabinets und der Handzeichnungensammlung der Uffizien, ist am 6. März in Florenz gestorben.

Kunstgeschichtliches.

Aus Olympia sind, nachdem die im Osten der Altis fortgeführten Ausgrabungen die Fundschichten wieder erreicht haben, neue Nachrichten über werthvolle Funde eingegangen. In der Gegend vor der Halle der Echo und der Südwesthalle sind im Laufe der letzten Wochen gefunden worden: ein Herakleskopf von einer Metope des Zeustempels, der Kopf des Oinomaos vom Ostgiebel, der linke Fuß der Nike (an das Bein genau anpassend), ein alterthümliches Bronzerelief (Herakles als Bogenschütz), ein wohlerhaltener Bronze-Eimer und eine Gruppe dreier altgriechischer Gebäude, im Maßstabe wie das Heraion und die Säulen noch am Platze stehend. (Köln. Zeitg.)

Personalnachrichten.

Dr. Hubert Janitschek, bisher Privatdocent an der Wiener Universität und Custos am Oesterreichischen Museum, wurde zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Universität Prag ernannt und wird mit dem nächsten Wintersemester sein neues Lehramt antreten.

Kunstvereine.

Da der Fonds des Sächsischen Kunstvereins für öffentliche Zwecke wiederum auf ungefähr 15,000 Mk. angewachsen ist, so hält es das Direktorium des Kunstvereins für an der Zeit, eine statutenmäßige Verwaltung desselben durch Schaffung eines dem allgemeinen Interesse dienenden Kunstwerkes stattfinden zu lassen. Zu diesem Zwecke wurde zweierlei in Aussicht genommen: entweder die an den beiden Stirnseiten der Begräbnißhalle des neuen Annenfriedhofes zu Löbtau projektirten vier Reliefs, zu welchen die Sandsteinbossen bereits vorhanden sind, herstellen zu lassen, oder die Aula

des königl. Gymnasiums zu Neustadt-Dresden mit Wandgemälden zu schmücken. Behufs der Beschlußfassung darüber, welcher dieser beiden Vorschläge zur Ausführung gelangen soll, war eine außerordentliche Generalversammlung der Mitglieder des Kunstvereins auf den 8. März d. J. berufen worden. Es wurde beschlossen, den derzeitigen Bestand des Fonds für öffentliche Zwecke zur Ausschmückung der Aula des königl. Gymnasiums in Neustadt-Dresden mit Wandgemälden zu verwenden. (Ill. Zeitg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

Münchener Internationale Ausstellung. Ueber die in diesem Jahre in München abzuhaltende Internationale Kunstausstellung hielt in der Münchener Magistratssitzung der Bürgermeister Dr. Erhardt einen eingehenden Vortrag, auf Grund dessen beschlossen wurde, in dritter Linie, d. h. nach Vorgang des Vermögens der Künstlergenossenschaft mit 12,000 Mk. und der Staatsgarantie von 34,000 M., für Eventualitäten mit einer Haftsumme von 15,000 Mk. aufzukommen. Private haben in dieser Beziehung bereits 56,000 Mk. gezeichnet, davon ein Bankhaus allein 10,000 Mk. (Ill. Zeitg.)

Vom Kunstmarkt.

R. B. **Der Nachlaß des Freiherrn v. Bibra.** Viele Kunstfreunde, welche in den letzten Jahren Nürnberg besucht haben, werden sich mit besonderer Freude der Wohnung des Freiherrn Ernst v. Bibra erinnern, welcher in einem Alt-Nürnberger Hause sich eingerichtet und seine Wohnung in höchst malerischer Weise mit altem Geräth aller Art, alten Möbeln, Waffen, Geschirr aus Fayence, Glas, alten Gemälden, Holzschnitzereien 2c. auch mehreren wissenschaftlichen Sammlungen — er war Naturforscher und hat vor einem halben Jahrhundert Amerika bereist — ausgestattet hatte. Er hatte während seines langen Lebens und zum Theil noch unter sehr günstigen Verhältnissen gesammelt, und die einzelnen Stücke nach und nach in das harmonisch gestimmte Ganze eingereiht. Der alte Freiherr ist vor Kurzem gestorben; die Familie wird Nürnberg verlassen. Jetzt kommt das alterthümliche Haus mit seinem schön getäfelten Saal und der interessanten Halle im Hinterhause mit seinem reichen Inhalt zum Verkauf. Die Möbel, Waffen, alles Geräth und die Sammlungen sollen am 31. März d. J. und an den folgenden Tagen in öffentlicher Auktion verkauft werden. Ein gedruckter Katalog ist durch den Antiquitätenhändler Georg Mössel in Nürnberg zu beziehen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Boito, Cam., Leonardo e Michelangelo. Studio d'arte. Milano, 1878. 8°. 200 S. 3 Mk.

v. Eye, A., Das Reich des Schönen. Berlin, 1878. Wasmuth. 8°. 626 S. 10 Mk.

Hottenroth, F., Trachten, Haus-, Feld-, und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit. Gezeichnet und beschrieben. (In ca. 16 Lfgn.) 1. Lfg. Stuttgart, 1878. G. Weise. 4°. 16 S. Mit eingdr. Holzschn. u. 12 Steintaf. 3 Mk. 50 Pf; Ausg. mit Taf. in Farbendr. 5 Mk.

Janitschek, H., Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Stuttgart, 1879. Spemann. 8°. VII, 120 S. 4 Mk.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 13.
Das „Conservatoire des arts et metiers" in Paris, von Seelhorst. — Von der Pariser Ausstellung: Die Möbel, von Stockbauer. (Mit Abbild.)

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 2.
Die Wacht am Rhein, Skizze von P. Roth. — Ein Eisbärenkampf im Zoologischen Garten zu Köln, von L. Beckmann. — Mondscheinlandschaft in Holland, von E. Schleich. — Am Strand bei Amalfi, von A. Blaschnik. — Plafondbilder für das Spielzimmer im Palais des Prinzen Leopold von Bayern in München, von Fr. Widmann. — Der Ehrenschub, von M. Schmid. — Die Schwimmerin, von O. Tabacchi.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 1.
Römische Reliefs in Hörsching und Schleisheim, von Fr. Kenner. (Mit Abbild.) — Die Baulichkeiten der Benedictiner-Abtei Kladrau, von C. Lauzil. (Mit Abbild.) — Bericht über die Thätigkeit der Central-Commission 1878.

Inserate.

Gratis und franco
gegen Einsendung der Postquittung
Die Memoiren der Frau v. Racowitza: („ihre Beziehungen zu Ferdinand Lassalle.")

Abonnementspreis
pro II. Quartal bei allen Postanstalten
nur 5 Mark 75 Pfennig

Einladung zum Abonnement

auf die

Schlesische Presse

Große politische und Handelszeitung, tägl. 3 Ausgaben. Bei allen Postanstalten des Deutschen Reiches pro Quartal
nur 5 Mark 75 Pfennig.

☛ Das Feuilleton veröffentlicht die von allen Seiten mit so außerordentlicher Spannung erwarteten hochsensationellen

= Memoiren der Frau Helene v. Racowitza =
geb. v. **Dönniges.**

☛ **„ihre Beziehungen zu Ferdinand Lassalle"** ☚

Gratis und **franco** gegen Einsendung der Postquittung erhalten alle **neu** hinzutretenden Abonnenten auf die „Schlesische Presse" pro II. Quartal die Memoiren der Frau Helene v. Racowitza, soweit sie bis Ende März im Feuilleton dieser Zeitung erschien. (1)

Mitarbeiter des Feuilletons:
die bedeutend. Autoren der Gegenwart wie z. B.
Paul Lindau, K. E. Franzos, W. Jensen 2c.

Die Memoiren der Frau v. Racowitza
erscheinen f. Norddeutschland
nur in der „Schlesischen Presse."

Aufforderung.

Alle Diejenigen, welche an den im hiesigen Lager (der sogenannten permanenten Gemäldeausstellung) des flüchtig gewordenen falliten L. K. Seegers hier unter Anderem vorgefundenen Gegenständen, nämlich:

1 Oelgemälde mit vergoldetem Rahmen, von J. Rückart, Landschaft darstellend,
1 „ „ „ „ Name des Malers undeutlich, etwa G. Urlaub, Schlägerei darstellend,
1 „ „ „ „ von M. Müller, München, Landschaft darstellend,
1 „ auf Blech, mit Namen Dürk, Düsseldorf, Landschaft darstellend,
1 „ ohne Rahmen, ohne Namen, Studie, Waldparthie,
1 „ „ „ von A. Duchesna, Bach u. Wasserfall darstellend,
1 Pastell-Malerei unter Glas, ohne Namen, Portrait,
1 Aquarell-Gemälde, ohne Namen, Thurm am See darstellend,
1 bemalte Decke, ohne Namen, Engelgruppe darstellend,

ein Eigenthumsrecht, respective Ansprüche an dieselben zu haben vermeinen, werden hiedurch ersucht, solche bei dem Unterzeichneten prompt anzumelden, da die bis zum **5. April a. c.** nicht abgenommenen Objecte wegen Räumung der Localität in öffentlicher Auction für Rechnung, wen es angeht, verkauft werden müssen.

Hamburg, d. 15. März 1879.

C. Krause, (2)
Gustav A. Petersen Nachf.
beeidigter Buchhalter der Fallitmasse von L. K. Seegers, 3. Fallissement.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1879 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1878. (3)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

---

28. Jahrgang.
Abonnements-Einladung.
1879. II. Quartal.

Die Natur

bringt Beiträge namhaftester Mitarbeiter und vorzügliche Originalillustrationen bedeutender Künstler; eingehende Literaturberichte und eine reiche Fülle diverser Mittheilungen naturwissenschaftlichen Inhalts, regelmäßig astronomische und meteorologische Mittheilungen, öffentlicher Briefwechsel für Alle, welche Auskunft, Aufklärung oder Belehrung über naturwissenschaftl. Fragen suchen. Preis pro Quartal 4 Mark. Alle Buchhandlungen und Postanstalten nehmen Abonnements an.

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a/S.

Antiquar **Kerler in Ulm** offerirt:

1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. Eleg. schwarz Halbfranz. (3 Bände broschirt.) Prachtvolles, wie neues, ganz completes Exemplar, zu 300 M. (9)

1 dass. Werk. Bd. I—XII. (6 Bde. Hlblnwd., 6 Bde. broschirt.) Gutes Exemplar, ganz complet zu 260 M.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moriz Thausing,
Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.

SCHLOSS STERN

bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeb. von **Ph. Baum.**

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 16 Mark.

(Separatabdruck aus „Italienische Renaissance" auf grösserem Format.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

3. April

Nr. 25.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. I. — Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen; Monographie über Wenzel Jamitzer. — Barmer Kunstverein; Jahresbericht des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen. — Luther-Bilder auf der Wartburg; Deutsches Gewerbemuseum; Der Flügelaltar von Quentin Massys. — Kunstauktionen in Amsterdam; Versteigerung der Hildebrandt'schen Alterthümersammlung in München. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Die siebente der periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan seit 1876 im obersten Stockwerke der Nationalgalerie zu veranstalten pflegt, ist dem Meister der historischen Landschaftsmalerei, Friedrich Preller, gewidmet. Das Kunstinteresse der Berliner ist bekanntlich nicht übermäßig groß, und wenn dasselbe auch in jüngster Zeit etwas lebendiger geworden ist, so darf demselben doch nicht so viel auf einmal zugemuthet werden, wie es jetzt zum Schaden der Preller-Ausstellung geschieht. Im Uhrsaale der Akademie ist von Seiten des Künstlervereins Makart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen", ausgestellt, und zieht täglich ungezählte Schaaren an. Im bescheidenen Ausstellungslokale des Künstlervereins in der Kommandantenstraße ist Munkácsy's Milton zu sehen, dessen ruhige Noblesse zwar bei weitem nicht die Sensation hervorruft wie das Makart'sche Bild, aber gleichwohl die sonst so öden Räume des trübseligen Lokals angenehm belebt. Die Chronik derselben weist während des letztverflossenen Jahres fast lauter leere Blätter auf: Porträts und Porträts, aus deren langer Reihe höchstens einmal das Bildniß einer prinzlichen Braut von unserem erkorenen Hofmaler H. v. Angeli hervorsticht, ohne indessen neues Material der Werthschätzung des trefflichen Künstlers zuzuführen, Landschaften und Genrebilder, die den spärlichen Bedarf unseres Kunstmarktes mehr als dreifach decken, ab und zu eine Sammlung von Studienblättern aus den Mappen eines Künstlers, dessen Namen vorläufig noch 'nicht mit goldenen Lettern in die kunstgeschichtlichen Annalen der Gegenwart eingetragen ist, — in diesem ewigen Einerlei spann sich die innere Geschichte dieses unseres einzigen permanenten Ausstellungslokales ab. Die jährlichen akademischen Kunstausstellungen haben diesem Lokal den Zufluß an einheimischem Material vollständig abgeschnitten. Was dort noch hineinkommt, ist Marktwaare oder es sind Wanderbilder, wie die beiden, um welche sich jetzt das kunstsinnige Berlin schaart.

Der Künstlerverein hat in den periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan veranstaltet, neue Schädigung seiner Interessen zu sehen geglaubt. Mit welchem Unrecht, beweist das pekuniäre Resultat dieser Ausstellungen, welches in gar keinem Verhältniß zu den aufgewandten unsäglichen Mühen steht. Für das mäßige Eintrittsgeld wird noch ein elegant und sauber gedruckter, sehr sorgfältig gearbeiteter Katalog mit biographischer Einleitung gratis ausgegeben. Ist ohnehin schon kein Gewinn aus diesen Ausstellungen zu erwarten, so ergiebt sich gerade jetzt aus den augenblicklichen Komplikationen eine Benachtheiligung für die Nationalgalerie.

Ueber den künstlerischen Entwickelungsgang Preller's und die Hauptphasen seines Schaffens sind die Leser der „Kunst-Chronik" erst kürzlich durch einen Bericht anläßlich der Ausstellung von Werken des Meisters in Weimar (s. No. 37 und 38 des vor. Jahrgangs) orientirt worden. In Weimar waren etwa 200 Blatt ausgestellt, in Berlin sind es etwa 500 einzelne Zeichnungen, Skizzen, Studien, Aquarelle und Gemälde Mit Ausnahme der im Besitze des Großherzogs von

Weimar befindlichen Arbeiten Preller's ist hier fast der gesammte künstlerische Nachlaß des Meisters zu einem imponirenden und höchst lehrreichen Gesammtbilde vereinigt. Da die Nationalgalerie die in den Jahren 1854—56 entstandene zweite Bearbeitung der Odysseelandschaften besitzt, hat man hier die schönste Gelegenheit, die verschiedenen Wandlungen und Umgestaltungen kennen zu lernen, welche dieses Hauptwerk des Meisters von dem Jahre 1832 bis zum Jahre 1869 durchgemacht hat. In der ersten Fassung, die im Jahre 1834 im Härtel'schen Hause zur Ausführung gelangte, waren es nur sieben Kompositionen, die uns noch im Stadium des Entwurfes in Sepia und Aquarell vor Augen geführt werden. Auf ihnen ist die künstlerische Eigenart Preller's bereits völlig zum Durchbruch gelangt. Es ist interessant, an seinen ersten landschaftlichen Kompositionen zu beobachten, wie er sich langsam zu seiner für ihn so charakteristischen Ausdrucksweise an dem Vorbilde eines J. A. Koch, eines Poussin, ja sogar eines Philipp Hackert emportastete. Er komponirte und stilisirte römische Landschaften, namentlich Partieen aus der unerschöpflichen Umgegend von Olevano, ganz im Geiste der drei genannten Meister, bis er sich endlich und zwar als verhältnißmäßig noch junger Mann zu jener Größe der Naturauffassung emporschwang, welche am reinsten in den Odysseelandschaften zum Ausdruck gekommen ist.

Zu dieser eigenthümlichen, auf das Großartige gerichteten Auffassung der Landschaft gelangte er auf Grund der sorgsamsten und treuesten Naturstudien, die er bis in sein spätes Alter fortsetzte. Der achtundsechszigjährige Greis zeichnete die Eichen von Olevano noch mit demselben Eifer, demselben rührenden Fleiße wie es der fünfundzwanzigjährige Jüngling gethan. Nur faßte sein Blick in den späteren Jahren die Einzelformen der Natur bereits so einfach groß, so von allen Zufälligkeiten gereinigt, so stilisirt auf, wie er sie für seine idealen Kompositionen brauchte. Die Zeichnungen, besonders die schönen Bleistiftstudien aus den letzten zwanziger und den dreißiger Jahren, zeichnen sich nicht nur durch liebevollste Wiedergabe der Natur, sondern auch durch einen ungemein wohlthuenden Adel der Auffassung aus. Ich könnte mir keine besseren und zweckentsprechenderen Vorlagen für unseren arg vernachlässigten Zeichenunterricht in Volksschulen, Gymnasien und Realschulen denken, als diese Preller'schen Baumstudien. Im günstigsten Falle legt man wohl hie und da zum Studium des Baumschlags Lithographien nach Calame vor. Aber welchen Kontrast bilden die manierirten, mehr auf den malerischen Effekt berechneten Zeichnungen des Schweizers zu den feineren, detaillirten und charaktervollen Studien Preller's!

Die zweite Bearbeitung der Odysseelandschaften, die nunmehr auf sechzehn erweitert wurden, fällt in die Jahre 1854—56. Es sind die Kohlenzeichnungen, welche, gleich nach ihrer Vollendung in Berlin bei Sachse ausgestellt, namentlich auf der Münchener Kunstausstellung von 1858 den Ruhm ihres Schöpfers begründeten und jetzt im Besitze der Nationalgalerie sind. Es will mir fast scheinen, als hätte die Bearbeitung letzter Hand, die nach den gegenwärtig hier ausgestellten Farbenskizzen in der Loggia des Weimarer Museums ausgeführt ist, den grandiosen und einfachen Charakter der Berliner Kartons nicht mehr in allen Stücken festgehalten. Dies gilt namentlich von der Staffage, deren Gruppirung nicht überall so klar ist, wie auf den Exemplaren der zweiten Bearbeitung. Hier sind auch einzelne Baulichkeiten reicher und wirksamer gestaltet, und die Bewegung dieser und jener Hauptfigur ist minder theatralisch. Vielleicht mag aber auch die farbige Ausführung diesen unruhigen Eindruck hervorbringen. Preller war kein Kolorist im modernen Sinne. Seine ganze geistige Richtung weist ihn noch in die klassische Epoche der neueren deutschen Malerei hinein. Aber nichtsdestoweniger suchte er mit der koloristischen Bewegung der Neuzeit gleichen Schritt zu halten, und bis zu einem gewissen Grade gelang es ihm auch, mitzukommen.

Seine in Oel ausgeführten Landschaften, von denen wohl die schönste, Acqua acetosa bei Rom, im vorigen Jahre in Paris war, haben fast alle die Eigenthümlichkeit, daß der gewöhnlich von einem durch Gewitterwolken verdüsterten Himmel scharf beleuchtete Mittelgrund mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt ist, die sich sowohl in koloristischen Finessen als ganz besonders in der charaktervollen Behandlung des Terrains kundgiebt. Gegen den Vordergrund wird die koloristische Haltung immer unruhiger und verzettelt sich schließlich in kleinliche Effekte, welche den Genuß am Ganzen stören. In seinen Kartons fällt diese Schwäche selbstverständlich fort.

Noch sei besonders auf die fleißigen Aktstudien hingewiesen, die Preller nicht bloß in seiner Jugend, sondern auch später für die Figuren im Wielandzimmer und auf den Odysseebildern trieb. Die genaue Kenntniß des menschlichen Körpers ging später nicht mehr mit der liebevollen Durchführung Hand in Hand. Trotzdem erinnern diese Zeichnungen nach dem lebenden Modell an die Art Schnorr's von Carolsfeld, an den auch eine stattliche Sammlung sehr fein und geistreich charakterisirter Porträts gemahnt, welche bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts hineinreichen. Zu den liebevollsten dieser Sammlung gehört das Bildniß Albert v. Zahn's, zu den merkwürdigsten das Genelli's. Es scheint, als hätte Preller längere Zeit nach der Ausführung des-

selben das energische Profil seines Freundes und die Hauptpartien des Haares noch einmal in jener eigenthümlichen, nicht jedem Geschmack zusagenden Manier umrissen und markirt, welche Genelli zu seiner charakteristischen Ausdrucksweise gemacht hatte: ein harmloser, aber amüsanter Scherz, der bei den innigen Beziehungen zwischen der beiden Männern sicherlich den Betroffenen selbst, wenn er je zu seiner Kenntniß gelangte, am meisten belustigt haben wird.

Ueber Preller's deutsche und norwegische Landschaften, über seine Marinen ist in den beiden Artikeln des Weimarer Korrespondenten bereits so viel Treffendes gesagt worden, daß ich auf eine weitere Ausführung verzichten kann. Auch diese Ausstellung hat im gleichen Maaße wie die früheren alle Kunstfreunde und Kunstforscher zu aufrichtigem Danke gegen den Herrn Direktor verpflichtet. A. R.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Am 20. März wurde die 10. Jahresausstellung der Wiener Künstlergesellschaft im Beisein des Kaisers und mehrerer Erzherzoge feierlich eröffnet. Die Besucher nahmen dabei, außer dem etwa vierhundert Nummern aufweisenden Katalog, zur Feier des glücklich überstandenen ersten Decenniums eine Denkschrift retrospektiven Inhaltes in Empfang und wurden, ehe sie noch das Künstlerhaus betreten hatten, einer künstlerischen Ueberraschung theilhaftig. Wagner's Michelangelo und Schmidgruber's Albrecht Dürer sind endlich in Marmor vollendet worden, nachdem die Gypsabgüsse der Modelle schon Jahre lang die Zierden des Vestibules gebildet, und hatten am Eröffnungstage der 10. Jahresausstellung ihre Plätze vor dem Portale des Künstlerhauses eingenommen. Die beiden funkelnagelneuen Marmorstatuen waren festlich bekränzt und versetzten die Besucher gleich beim Eintritt in gehobene Stimmung. Ein reicher Pflanzenschmuck war aufgeboten, um das Stiegenhaus und die Ausstellungssäle zu zieren, und da auch das sonstige Arrangement mit Geschick und Geschmack getroffen war, machte die Ausstellung, als Ganzes genommen, einen recht gefälligen und behaglichen Eindruck. Dieser günstige erste Eindruck kommt der gesammten Ausstellung nicht wenig zu Statten; er wirkt ausgleichend und versöhnlich, wenn man dann bei näherem Zusehen nach und nach darauf kommt, daß die Ausstellung für eine festliche Jahresausstellung doch etwas ärmlich ausgefallen ist.

Als Thatsache, nicht etwa als Vorwurf, sei es erwähnt, daß sich unter den in diesem Jahre zusammengelesenen Kunstschätzen kein Sensationsbild befindet, wenigstens keines im Stile von Matejko's „Schlacht bei Grunewald“ oder Munkácsy's „Milton und seine Töchter“, die wir jüngst besprochen haben. Einen fragwürdigen Glanz verleihen der Ausstellung die hervorragendsten deutschen und österreichischen Maler — den Glanz ihrer Abwesenheit. Die deutschen Künstler sind fern geblieben, weil sie die große Ausstellung in München zu beschicken haben, und unsere heimischen Künstler haben sich für ihre eigene Unternehmung nicht sonderlich echauffirt. Angeli, Canon, Felix, Makart, Pettenkofen haben gar nicht ausgestellt, Defregger und Gabriel Max haben auch nichts geschickt, selbst Stammgäste, wie Lenbach und die Gebrüder Achenbach, sind dieses Mal ausgeblieben, von Knaus und Vautier und den meisten der übrigen namhaften deutschen Künstler ganz zu geschweigen.

Reicher, als es sonst gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, ist dieses Mal die Plastik vertreten, und die geschickte Vertheilung und ansprechende Gruppirung der plastischen Werke trägt nicht wenig dazu bei, der Ausstellung zu ihrem gefälligen Gesammteindrucke zu verhelfen. Eine besondere Anziehungskraft erhält dieselbe außerdem durch einen kleinen Staat im Staate, der durch eine im Stiftersaale ausgebreitete Kurzbauer-Ausstellung gemacht wird. Letztere besteht vorläufig aus neununddreißig Bildern, Skizzen und Studien des jüngst verstorbenen Meisters; doch soll sie in kurzer Zeit noch wesentliche Bereicherungen erfahren.

Wenn wir vom Stiegenhaus den großen Mittelsaal betreten, so fällt uns zuerst das von Sigm. L'Allemand gemalte große Reiterbildniß des Generals Loudon in die Augen. Dem Bilde wurde nicht ohne Berechtigung der Ehrenplatz auf der Ausstellung angewiesen. Es hat bereits auf der Pariser Weltausstellung, wo es prämiirt wurde, seine Feuerprobe bestanden; es ist frisch gemalt, von lebendigster Auffassung, dabei ganz geeignet, patriotische Gefühle zu erwecken; es bildet im Ganzen einen guten und glücklichen Mittelpunkt für eine österreichische Ausstellung und bietet endlich auch eine vortreffliche Folie für die beiden Tilgner'schen Büsten des österreichischen Kaiserpaares, die zu beiden Seiten des Bildes, von reichem Blätterschmuck umgeben, aufgestellt sind. Keinem zweiten Künstler hat die Ausstellung so viel zu verdanken, wie Tilgner; keiner hat mehr, keiner Besseres, und keiner auch Wirkungsvolleres geliefert als er. Fünfzehn Büsten von ihm beleben die Ausstellung in allen ihren Räumen, und keine ist unter denselben, die nicht durch eine frappirend scharfe Charakteristik, durch Freiheit der Behandlung, durch effektvolles Arrangement

und malerische Auffassung den Besucher „stellen" und anhaltend interessiren würde. Wir möchten nicht gesagt haben, daß alle diese Büsten auch durchaus klassische Meisterwerke seien; wir meinen, daß, wenn einem Werke der Plastik nachgesagt werde, es sei malerisch aufgefaßt und arrangirt, dies in der Regel ein zweifelhaftes Kompliment sei: aber wir hätten bei alledem nicht den Muth, dem Künstler den Rath zu ertheilen, er solle es anders machen. Unsere moderne Menschheit unter das klassische Maaß gestellt und in klassische Behandlung genommen — nein, das geht nun einmal nicht. Tilgner hat die von ihm Dargestellten mit echt moderner Rücksichtslosigkeit fixirt und damit wahrhaft glänzende Charakterköpfe geliefert. Alle Tilgner'schen Arbeiten machen den frischen Eindruck eines glücklichen Wurfs, auch die beiden Büsten des Kaisers und der Kaiserin. Was speciell den Kaiser betrifft, so ist er noch niemals, sei es auf der Leinwand oder in Thon oder Marmor mit mehr Frische erfaßt und besser getroffen worden, als in dieser Büste. Auch die Züge der Kaiserin scheinen uns mit sicherem Blicke erfaßt zu sein; ganz authentisch ist freilich auch dieses Bildniß nicht. Die hohe Frau saß nämlich dem Künstler nicht, und da sie auch seit einer Reihe von Jahren nicht porträtirt worden ist, so war Tilgner fast ausschließlich auf sein plastisches Gedächtniß angewiesen, das ihn denn auch nicht im Stiche gelassen hat. Wahrscheinlich wird jetzt diese Büste für längere Zeit als Grundlage dienen für alle Porträts der Kaiserin, nach welchen selbstverständlich stets im Publikum eine lebhafte Nachfrage ist.

Mit besonderer Freude und andächtiger Stimmung haben wir zwei Bilder von Gebhardt in Düsseldorf, eine „Altdeutsche Hausfrau" und einen „Christus" betrachtet. Es spricht ein adelicher Künstlergeist aus diesen einfachen, schlichten Schöpfungen. Es steckt eine so durch und durch ehrliche, wir möchten fast sagen keusche Arbeit in den Bildern, daß man durch sie fast unwillkürlich an die großen altdeutschen Meister, insbesondere an Holbein erinnert wird. Gebhardt will mit seinen Werken nicht gleich ein Loch in die Welt schlagen, wie es im Allgemeinen die Intention unserer koloristischen Schreihälse zu sein pflegt; dafür geht auch die Wirkung, die er ausübt, mehr in die Tiefe als in die Breite. Es wäre im Interesse der deutschen Kunst recht sehr zu wünschen, daß es Gebhardt vergönnt sein möchte, neben seiner rein künstlerischen auch eine schulbildende Kraft zu entfalten. — Fritz August Kaulbach lehnt sich mit seinem Bilde: „Frau mit Knaben in alter Tracht" ebenfalls an alte Meister an; doch hier treten die archaischen Tendenzen nicht so ehrlich und auch nicht so naiv auf, wie bei Gebhardt, und so liebenswürdig sie auch sich geben mögen, sie erscheinen doch zu bewußt, um nicht auch einen etwas koketten Eindruck zu machen. Bei einem zweiten Bilde: „Landschaft mit Figuren" hat Kaulbach, was den landschaftlichen Theil betrifft, dem Watteau über die Achsel gesehen. Die Roth- und Blaublümlein sind mit vielem Geschmack in das saftige Grün hineingesetzt, und es ist nur zu bedauern, daß der Maler mit den bunten Blumen unnöthigerweise auch die Gesichter der Figürchen in Konkurrenz treten läßt; so erhält das ganze Bild den Charakter süßlicher Porzellanmalerei: ein Uebelstand, dem nicht schwer vorzubeugen gewesen wäre.

Ein merkwürdiges Bild hat Hermann Eichler (Wien) zur Ausstellung gebracht. Auf einer kolossalen, fast quadratisch zugeschnittenen Leinwand zeigt er ein „Picknick" im Freien mit modernen lebensgroßen Figuren. Das Bild selbst ist zu beiden Seiten von je einem pilasterartigen, mit ebenfalls sehr modernen Ornament-Motiven bedeckten Seitenflügel flankirt. Man sieht, eine höchst sonderbare Idee! Der Beschauer wundert sich beinahe über sich selbst, daß ihm das Bild nicht einen lächerlichen und absurden Eindruck macht; die Vorbedingungen dazu wären ja vorhanden. Wenn dieser Eindruck sich trotzdem nicht einstellt, so hat das seine Begründung darin, daß in dem merkwürdigen Werke doch auch ein sehr bemerkenswerthes Talent steckt. Das lichtfarbige Bild ist offenbar als Dekoration für einen modernen Speisesaal gedacht, und als solche kann man es schon seiner im Grunde doch anziehenden Originalität halber gelten lassen. Die Technik ist eine dekorationsmäßig-skizzenhafte, und das ist ein wahres Glück für das Bild, das bei ernsthafter, sorgfältiger Durchbildung geradezu unerträglich werden müßte. Wie die Farbengebung, so ist auch die Zeichnung frei, leicht, kaum über das Skizzenhafte hinausgehend, und nicht ohne Grazie. — Franz Ruß hat eine Gruppe von Halbfiguren ausgestellt, die ein tüchtiges Können und wackeres koloristisches Streben verräth. Die Mitte des Bildes nimmt ein weiblicher Kopf ein, der aus der Gesellschaft der gut im Helldunkel gehaltenen Männerköpfe vollständig herausfällt. Man begreift erst die ganze Geschichte nicht, und denkt, daß hier, wie das bei alten Bildern oft vorkommt, ein Stümper das Bild „restaurirt" und den unmöglichen Kopf hineingemalt habe. Man wirft noch einen Blick in den Katalog, und da findet man richtig einen Anhaltepunkt zu einer Kombination, mit deren Hilfe das Räthsel theilweise gelöst werden kann. Das Bild heißt „Hinter den Coulissen", man wird sich also die Dame geschminkt vorzustellen haben. Freilich könnte man fragen: Warum sind denn dann die Männer nicht auch geschminkt? Aber man fragt lieber nicht, denn in diesem Falle wäre das ganze Bild ungenießbar. Am Ende redet sich auch Kaulbach bei seinen Porzellanfigürchen

mit der Schminke heraus! Auf geschminkte Gesichter sollte sich ein Maler überhaupt nicht einlassen; jedenfalls darf das Ruß'sche Bild ohne seine Etiquette nicht einen Schritt über die Gasse machen, ja sicherheitshalber sollte der Titel des Bildes gleich mit auf die Leinwand gemalt werden, damit er da so lange vorhalte, wie das Bild lebt. — Robert Ruß, der Bruder des ebengenannten Künstlers, hat drei Landschaften ausgestellt, die durch ihre brillante Technik bestechen, ohne jedoch ein nachhaltiges Interesse erwecken zu können. Es dürften nunmehr an zehn Jahre sein, seit Robert Ruß durch seine Eisenerzer Bilder die ersten sensationellen Erfolge erzielte, und wir können nicht sagen, daß er seither einen nennenswerthen Fortschritt gemacht hätte. Es scheint, daß er seine Bestrebungen seit jener Zeit fast ausschließlich auf die Erreichung einer stupenden Pinselfertigkeit gerichtet hat, ohne sich lange mit der Ergründung des Geheimnisses der Stimmung und des Farbenzaubers aufzuhalten.

Von Wertheimer finden wir einen lebensgroßen, etwa zehnjährigen Knaben, der hinter einem Vorhang mit einem Glase Wasser in der Hand lauert, um den zunächst Eintretenden meuchlings anzuschütten. Der Katalog belehrt uns, daß das ein Porträt sei. Wir brauchen uns wohl nicht in Untersuchungen darüber zu vertiefen, ob eine solche Auffassung bei Porträts — und handle es sich auch um Kinderporträts — zulässig sei oder nicht. Ein „Faust" desselben Künstlers führt uns den Gedankenhelden in ziemlich ungenügender Gestalt vor. Grützner schildert eine „Klosterweinlese"; das Bild ist mit demselben Humor gemalt, der seine früheren Werke auszeichnet, hat aber vor diesen eine gediegenere Technik voraus. Schönleber ist durch eine sehr wirkungsvolle Landschaft: „Küste von Hiddensö", und Prof. Griepenkerl durch drei solid gemalte lebensvolle Bildnisse vertreten. — Damit hätten wir unsere Wanderung durch den ersten Saal beendigt. Nächstens von dem Uebrigen!

Balduin Groller.

Kunstliteratur.

x. **Von dem Textbuche zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen** ist nunmehr das erste Heft erschienen, welches sich mit der Kunst des Alterthums befaßt. Der ungenannte Verfasser, der sich in Allem als ein gründlicher Sachkenner kundgiebt, hat sich nicht etwa darauf beschränkt, Tafel für Tafel und Bild für Bild mit einem trockenen Commentar zu versehen; er hat vielmehr die Form eines kunstgeschichtlichen Leitfadens gewählt, und damit, ganz abgesehen von seiner besonderen Aufgabe, ein längst vorhandenes Bedürfniß befriedigt. Knapp in der Form und klar in der Darstellung, ist die Arbeit in ihrer Art ein kleines Meisterwerk, dessen Urheber sich in einzelnen Ausführungen, namentlich bei dem mit besonderer Vorliebe behandelten Abschnitt über das antike Kunsthandwerk, als ein Mann von reifem Urtheil und selbständigen Ideen kennzeichnet. Von einem so trefflichen Führer begleitet, werden die „Bilderbogen" erst den rechten Nutzen stiften können. Hoffentlich lassen die beiden noch in Aussicht gestellten Hefte, welche die Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit behandeln sollen, nicht zu lange auf sich warten. — Beigegeben ist dem ersten Hefte ein Künstler- und ein Ortsregister für die gesammte Folge der „Bilderbogen", eine Zugabe, welche allen Besitzern derselben nur willkommen sein kann.

* **Monographie über Wenzel Jamitzer.** Im Verlage von Paul Bette in Berlin erscheint demnächst ein von Prof. Bergau herausgegebenes Werk mit etwas über hundert Tafeln: „Wenzel Jamitzer's Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold", welches eine möglichst vollständige Sammlung von guten Nachbildungen aller Blätter des sogenannten Meisters vom Jahre 1551 und jener Radirungen, welche Virgil Solis nach betreffenden Zeichnungen des Goldschmieds ausgeführt hat, enthalten wird. Da alle diese Kupferstiche jetzt überaus selten, wohl kaum in irgend einer Sammlung vollständig beisammen sind, mußten die Originale für diese Publikationen aus den verschiedensten öffentlichen und privaten Sammlungen zusammengeholt werden.

Kunstvereine.

Der Barmer Kunstverein hat nach den Angaben seines vor Kurzem veröffentlichten 13. Jahresberichtes auch im verflossenen Jahre trotz der schlechten Zeiten im Ganzen recht befriedigende Erfolge erzielt. Die Anzahl seiner Mitglieder hat sich zwar zum ersten Male seit dem Bestehen des Vereins vermindert (von 1311 auf 1272) und der Besuch der Gemäldeausstellung war ebenfalls geringer als in dem Vorjahre, allein die Verminderung war nicht so bedeutend, daß dadurch die bisherige erfolgreiche Wirksamkeit des Vereins wesentlich beeinträchtigt wurde. Auf die Beschickung der vorjährigen Ausstellung und, was als ganz besonders erfreulich hervorgehoben zu werden verdient, auf den Ankauf von Gemälden durch Private hatten die Zeitverhältnisse keinen störenden Einfluß. Es waren im Ganzen 440 Kunstwerke ausgestellt, also mehr als je zuvor, darunter recht viele durch Größe und Kunstwerth hervorragende. Da die Ausstellung bisher in der Kunst-Chronik noch nicht besprochen wurde, möge es gestattet sein, bei dieser Gelegenheit nachträglich einige der bedeutendsten ausgestellten Bilder kurz zu erwähnen. Zu diesen gehört vor Allem das umfangreiche Bild von Hugo Louis: „Junius Brutus zeigt dem Volke von Collatia die ermordete Lucretia", ein Historienbild im wahren Sinne des Wortes, das, wenn es auch in der malerischen Durchbildung noch Einiges zu wünschen ließ, doch durch die lebendige Auffassung, durch die ergreifende Wahrheit des Ausdrucks und durch die schwüle Stimmung, wie vor einem drohenden Gewitter, die sich über die Volksversammlung ausbreitete, die historische Bedeutung des Vorgangs vollständig vergegenwärtigte; ferner das große Rundbild von M. Grönwald „Wieland der Schmied", auf dem neben diesem mythischen Schutzpatron der Grabschmiede besonders die schöne Riesentochter dem Charakter der nordischen Sage recht gut entsprach; dann „der gefesselte Prometheus" von O. Seitz, der die verzweifelten Anstrengungen des Titanen zur Befreiung von seinen Fesseln und seinen grauenvollen Qualen in höchst realistischer Weise zur Darstellung brachte. Erfreulicher jedoch war die „Lorelei" von W. Kray, die „schönste Jungfrau", auf hohem Rheinfelsen vom Abendsonnenschein umflossen, in der sich der Zauber der Schönheit in seiner dämonischen Gewalt offenbarte. Großes Interesse erregten, auch schon durch ihren Gegenstand, die „Abführung Napoleon's bei Sedan durch Bismarck" von W. Camphausen und der „Einzug der Deutschen in Orleans" von L. Braun, von denen letzteres besonders durch die glückliche Benutzung der verschiedenen Beleuchtungsmotive eine vortreffliche Wirkung hervorbrachte. Durch lebendigen Ausdruck und drastische Wirkung der Kontraste übten eine große Anziehungskraft „Lavoisier's Verhaftung" von L. von Langenmantel und „Götz von Berlichingen" von B. Knüpfer. Unter den Genrebildern fanden besonders „Im Herrenstübchen" von E. Schultz in Düsseldorf, früher in Barmen, und die „Rückkehr vom Schützenplatze" von A. Lüben durch die lebensvolle Darstellung des gemüthlichen kleinstädtischen Philisterlebens wohlverdienten Beifall, das letztgenannte namentlich durch eine reiche Fülle übersprudelnden Humors; ferner durch koloristischen Reiz und sorgfältige Ausführung

der „Wochenbesuch bei der Gutsherrschaft" von J. Leisten, sowie die „Steuerzahlung" von H. Oehmichen und das erste größere Werk unseres talentvollen Landsmannes, der „Aschermittwoch" von F. Neuhaus. Neben einer meisterhaften „Marine" von A. Achenbach, in der das endlose Meer vor dem Ausbruch eines Sturmes in voller Naturwahrheit geschildert war, möge von den vielen vortrefflichen Landschaften nur der großartig aufgefaßte, stimmungsvolle, weite „Blick auf die Oberbayerische Ebene" von C. Ludwig hervorgehoben werden, ferner die imposante „Große Waldlandschaft" in Gewitterstimmung von L. Hofelich, das ansprechende „Motiv aus Salzburg" von C. Jungheim, die „Winterlandschaft" von S. Jacobsen, eine prächtige Buchenallee mit frischem, lockern Schnee, und die freundliche, sonnige „Waldlandschaft" von F. Ebel. Wir müssen diese höchst unvollständige Uebersicht mit der Bemerkung schließen, daß auch die übrigen Gebiete der Malerei ebenso gut vertreten waren, um noch auf das finanzielle Resultat der Ausstellung einen Blick zu werfen. Im Ganzen wurden auf derselben 40 Kunstwerke für 23,991 Mk. angekauft, darunter 14 von Privaten für 9460 Mk. (gegen 8914 Mk. im Jahre 1877), 22 für 7681 Mk. für die Verloosung und 4 für die Gemäldesammlung des Vereins für 6850 Mk. Im Jahre 1877 betrug der Gesammtwerth der angekauften Gemälde 30,893 Mk. Da aber der Mehrbetrag von 6902 Mk. darauf beruht, daß in dieser Summe der Preis eines größeren, längere Zeit vorher bestellten Bildes enthalten ist, so darf das Ergebniß des verflossenen Jahres im Vergleich mit den früheren wohl als ein befriedigendes bezeichnet werden.

-n. **Der Jahresbericht des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen** für 1877—78 weist eine Einnahme von 86,550 Mk. an Mitgliederbeiträgen und ca. 4000 Mk. an sonstigen Einkünften nach. Aus dem Fonds A (für Stiftung öffentlicher Kunstwerke) wurden folgende Ausgaben bestritten: 1. Für ein Gemälde von Jos. Schex (Geschenk an die Stadt Wesel) „Wesel wird von den Holländern unter Johann von Gent überrumpelt" 7500 Mk.; 2. Für ein Gemälde von L. v. Langenmantel „Lavoisier's Verhaftung" 4000 Mk.; 3. Für ein Gemälde von B. Knüpfer „Götz von Berlichingen" 6500 Mk.; 4. Für ein Gemälde von A. Baur „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" 9000 Mk.; 5. Für ein Gemälde von M. Grönwold „Wieland der Schmied" 10,000 Mk. Diese fünf Gemälde wurden auf der Versammlung der Verbindung für historische Kunst im Herbste 1877 erworben. Ferner wurde gezahlt an den Maler E. Hartmann Honorar für den Bühnenvorhang des neuen Stadttheaters in Düsseldorf 7500 Mk.; Zuschuß für die Herstellung der Kartons zu den Chorfenstern der evangelischen Kirche in Bochum an den Maler Franz Müller 1000 Mk.; Resthonorar an den Bildhauer Albermann für das Kriegerdenkmal in Neuß 12,000 Mk.; Beitrag zu dem Karton des projektirten Mercator-Denkmals in Duisburg 6000 Mk. — Aus dem Fonds B (zur Verloosung) wurden angekauft 36 Gemälde für zusammen 38,850 Mk. Der Fonds C (zur Beschaffung von sog. Nietenblättern) reichte dies Mal für seine Bedürfnisse nicht aus und mußte daher bei Fonds A eine Anleihe erheben, doch ist Aussicht vorhanden, daß durch den Verkauf älterer Kupferstich-Platten der Fehlbetrag bald ausgeglichen wird. Es wurden mit Aufträgen auf Stiche bedacht C. Forberg, Fr. Ludy, Fr. Dinger. Ersterer sticht A. Achenbach's „Judenwinkel in Amsterdam", der zweitgenannte „Das widerspenstige Modell" von L. Knaus, der letztgenannte ein Thierstück von Chr. Kröner „Vor dem Kampfe". — In diesem Jahre wird der Verein den Jubeltag seines 50jährigen Bestehens festlich begehen.

Vermischte Nachrichten.

A. **Luther-Bilder auf der Wartburg.** Die Professoren Linnig und Struys an der Kunstschule zu Weimar sind gegenwärtig mit der Ausführung von sechs historischen Bildern für die Luther-Zimmer der Wartburg beschäftigt. Es würde hiermit der aus achtzehn Bildern bestehende, Hauptmomente aus dem Leben des Reformators vorstellende Cyklus vollendet. Begonnen wurde er von Pauwels und Thumann, von denen ersterer sieben Bilder (:1. Der Chorknabe Luther bei Frau Cotta, 2. Luther und sein Freund, den ein Blitzstrahl niedergestreckt hat, 3. Luther's Aufnahme in's Kloster, 4. Luther in der Klosterzelle studirend, 5. Luther auf der Pilgerreise nach Rom. „Sei mir gegrüßt, heilige Roma". 6. Luther schlägt zu Wittenberg die 95 Thesen an. 7. Disputation Luther's mit Kardinal Cajetan), letzterer fünf Bilder (:1. Luther verbrennt zu Wittenberg die Bannbulle, 2. Luther auf dem Reichstag zu Worms, 3. Luther's Ankunft auf Wartburg, 4. Luther auf Wartburg, die Bibel übersetzend, 5. Luther im Gasthof zum Bären in Jena) malte. — Von den sechs noch auszuführenden Bildern wählte sich Linnig „Luther pflegt Kranke während der Pest in Thüringen, Die Heirath Luther's und Kirchenvisitation von Luther", Struys „Luther's Predigt in der Stadtkirche zu Leipzig, Versöhnung der beiden Brüder Grafen Mansfeld durch Luther und Luther's Tod." — Da die Bilder nicht fortlaufende Fresken, sondern einzelne in die Vertäfelung der oberen Wandfläche eingelassene Oelgemälde von ungleichem Formate sind, fällt das Bedenken, daß durch die verschiedenen Individualitäten der vier betheiligten Maler die Einheit der Erscheinung beeinträchtigt werden könnte, hinweg. Vielmehr entsteht durch diese Verschiedenheit der Behandlung, und dadurch, daß sich jeder einzelne Meister die ihm am meisten zusagenden Motive wählen konnte, ein eigener Reiz. So hat Struys bei dem jetzt nahezu vollendeten Bilde „Luther's Tod" seiner Vorliebe für dramatischen Ausdruck, seiner ihm eigenthümlichen breiten plastischen Behandlung von Form und Farbe volles Genüge thun können, während Linnig seiner Neigung für Lichtwirkung und poetische Farbenstimmung bei dem Bilde „Luther während der Pest", indem er den Vorgang in eine als Lazareth benutzte baufällige Scheune verlegte, frei nachgehen konnte. Gleicherzeit erzielte er hiermit den künstlerischen Eindruck, daß das Ganze durch die Magie der Beleuchtung mehr wie ein schwerer Traum, nicht als die, bei einem derartigen Motiv kaum zu vermeidende, gräßliche Realität erscheint.

F. **Deutsches Gewerbemuseum.** Aus Anlaß der am 13. März stattgehabten Vermählung der Prinzessin Louise Margarethe von Preußen mit dem Herzog von Connaught sind auf Befehl des Kaisers mehreren hohen englischen Würdenträgern werthvolle Ehrengeschenke überreicht worden, zu deren Herstellung die Mitwirkung des Deutschen Gewerbemuseums, und zwar die der Sammlung sowohl, als auch diejenige hervorragender Kräfte der Unterrichtsanstalt, in Anspruch genommen wurde. Für zwei silberne Prachtgeräthe bot das genannte Institut in zweien der prächtigsten Stücke des in seinem Besitze befindlichen Lüneburger Silberschatzes, dem schlank aufgebauten, mit dem reichsten Renaissance-Ornament in getriebener Arbeit bedeckten sogenannten Jagdbecher und der einfach und edel geformten flachen Schale mit dem emaillirten Wappen der Stadt Lüneburg, die Modelle dar, deren Nachbildung in echtem Silber, von der Firma D. Vollgold und Sohn in einer bis auf das geringste Detail meisterhaften Arbeit ausgeführt, den Originalen in der Form wie in der Vergoldung getreu entspricht und nur dadurch von ihnen abweicht, daß sowohl in der Schale das runde Mittelfeld mit dem Lüneburger Stadtwappen als auch an dem Pokal das Wappen der Familien Borcholt und Stöterogge, auf das sich die den Aufbau bekrönende Ritterfigur stützt, durch den in Email ausgeführten preußischen Adler ersetzt wurden. Zu diesen beiden Schaustücken gesellt sich ferner eine Bibel in kostbarer Einbanddecke aus dunkelgetöntem Chagrinleder, deren durchbrochene, theilweise vergoldete und emaillirte, reich mit edlen Steinen besetzte Beschläge der von den Berliner Weihnachtsmessen her bekannte Juwelier Schaper mit Benutzung von Angaben des Baumeisters Luthmer lieferte, während das von einer gleichfalls in Silber gearbeiteten, aus einem mit Engelsköpfen gezierten Kreuz sich entwickelnde, von Rosetten umrahmte, en grisaille in Email gemalte mittlere Medaillonbild eines Ecce homo von dem Porzellanmaler Bastanier herrührt. Das letzte Stück endlich ist ein ansehnlicher Kasten aus Ebenholz, zu dessen Herstellung sich der Direktor der Unterrichtsanstalt des Museums, Professor Ewald, mit dem Baumeister Luthmer verband. Von Letzterem stammt der Entwurf und die graziöse ornamentale Dekoration des in knappen und schlichten Renaissanceformen gehaltenen, an die



alten „Kunstschränke“ erinnernden Aufbaues, dessen Langseiten sich in je zwei, durch einen Pilasterstreifen getrennte Felder gliedern, während die Schmalseiten aus je einem, in gleicher Weise vertieften Felde bestehen, von Ewald dagegen die jene quadratischen Füllungen schmückende Malerei, die an den Schmalseiten die umkränzten Wappen Preußens und Englands, an der vorderen Langseite aber die von geflügelten Genien geleiteten und bekränzten Gestalten einer jungfräulichen Braut und des in ritterlicher Rüstung dastehenden Bräutigams, an der hinteren die Figuren eines Herolds in den preußischen und eines anderen in den englischen Farben, sowie schließlich auf den schmalen oberen Streifen des Deckelaufsatzes, rechts und links von dem preußischen Adler, die leicht skizzirten Ansichten der Schlösser zu Glienicke und zu Windsor zeigt, zwischen denen sich ein Inschriftband mit den Worten „Guilelmus I. Imperator et Rex“ hinschlingt.

Der Flügelaltar von Quentin Massys in der Peterskirche zu Loewen ist von der belgischen Regierung für das Museum in Brüssel angekauft und mit 200,000 Frcs. bezahlt worden. Es wurde damit ein großes Opfer gebracht, da der Reserve-Fonds, der zum Ankauf alter Gemälde bestimmt ist, sich nur auf 250,000 Frcs. beläuft. Das Museum ist jedoch dadurch um ein Meisterwerk ersten Ranges, die bedeutendste Schöpfung des Quentin Massys reicher geworden.

Vom Kunstmarkt.

Kunstauktionen in Amsterdam. A. van der Willigen ist allen Kunstfreunden schon durch sein verdienstvolles Werk: „Les artistes de Harlem“ wohl bekannt. Wie er in diesem Werke ein reiches, aus Urkunden geschöpftes Material über die Harlemer Künstler niederlegte und auch sonst für die Geschichte der niederländischen Kunst so manchen schätzenswerthen Beitrag lieferte, so war er auch ein fleißiger Sammler. Seine zumeist die Kunst seines Vaterlandes repräsentirende Sammlung vereinte nur die besten und seltensten Blätter. Die treffliche Erhaltung derselben, so wie die splendide Aufbewahrungsart, verleihen der Sammlung einen vornehmen Anstrich. Diese Kunstsammlung kommt jetzt unter den Hammer. Kunsthändler Fr. Muller in Amsterdam, der den Katalog mit aller Gewissenhaftigkeit verfaßte, wird den ersten Theil der Sammlung am 16. und 17. April versteigern. Diese Abtheilung enthält in 653 Nummern nur Künstlerporträts. Es sind große Kostbarkeiten darunter; manches Blatt kommt uns zum ersten Male vor die Augen. Kein berühmter Künstler fehlt, mehrere sind vielfach vertreten, so Rubens allein zehnmal, dann einmal mit seiner ersten Frau, geb. Brandt, dann zweimal mit derselben und seinem Kinde; auch Rembrandt's Bildniß ist zehnmal verzeichnet, natürlich von verschiedenen Stechern. Am Schlusse ist zur besseren Benutzung des Kataloges ein alphabetisches Verzeichniß der dargestellten Künstler beigegeben. — Während diese Abtheilung an zwei Abenden zum Verkauf gelangt, wird an den Vormittagen in demselben Auktionslokale die zweite Abtheilung der Handzeichnungen aus dem Besitze des Herrn Ellinckhuysen in Rotterdam versteigert werden. Der gedruckte Katalog zählt 426 Nummern auf. Unter den älteren Meistern sind besonders Avercamp (der Stumme), L. Bakhuizen, Borssum, J. Doomer (Rembrandt's Schüler), Everdingen, H. Goltzius, J. van Goyen, Hobbema, R. Roghman, Rubens, J. Ruysdael, H. Saftleven, W. Vaillant, D. Vinckenboons, A. Waterloo, J. de Wit, und Ph. Wouwerman hervorzuheben; unter den neueren fielen uns Calame, ten Cate, Hulswit, Koekkoek und Schelfhout auf. y.

Die Hildebrandt'sche Alterthümersammlung, welche am 15. April in München zur Versteigerung kommt, umfaßt nach dem von der Montmorillon'schen Kunsthandlung ausgegebenen, mit Lichtdrucken und Lithographien ausgestatteten Kataloge 612 Nummern. Museumsvorständen und Liebhabern bietet die Versteigerung eine seltene Gelegenheit zu interessanten Erwerbungen. Unter Anderem sei auf eine vollständige gothische Zimmereinrichtung, auf vier vollständige Rüstungen, auf eine zinnerne Weinkanne nebst Kredenzplatte von Kaspar Enderlein und einen großen Kokosnußbecher mit Silberfassung vom Jahre 1711 hingewiesen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Meteyard, E., Choice Examples of Wedgwood Art: A Selection of Plaques, Cameos, Medallions, Vases etc. from the Designs of Flaxman and others. Reproduced in permanent Photography by the Autotype Process, with Descriptions. London, 1878. Fol. 75 Mk. 50 Pf.

Müntz, Eug., Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et XVIe Siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Première partie. Martin V. — Pie II. (1417—1464.) Paris, 1878. 8⁰. 368 S. 10 Mk.

Young, J. J., The Ceramic Art: A Compendium of the History and Manufacture of Pottery and Porcelain. Illustrated. New York, 1878. 8⁰. IV, 499 S. 30 Mk.

Les Beaux-Art et les Arts décoratifs à l'Exposition de 1878, par de Beaumont, Darcel, Faliz, Mantz, de Montaiglon etc. sous la direction de L. Gonse. 2 vols. Tome I: L'Art moderne. Tome II: L'Art ancien. Paris, 1878. 4⁰. VIII, 1060 S. Mit 45 Taf. u. zahlreichen Abbildgn. 40 Mk.

v. Leixner, O., Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. II. Bd. Die Ausstellungen von November 1877 bis August 1878. Der Berliner „Salon“ von 1878. Berlin, 1878. Guttentag, 8⁰. VIII, 133 S. 3 Mk.

Mantz, P., Hans Holbein. Avec 28 gravures hors texte et 49 planches contenant plus de 300 sujets. Paris, 1878. Fol. 207 S. 100 Mk.

Middleton, C. H., Descriptive Catalogue of the etched Works of Rembrandt Van Rhyn. London. 1879. 8⁰. 390 S. 37 Mk. 80 Pf.

Jewitt, Llewellyn, The Ceramic Art of Great Britain. Mit Illustr. 2 Bde. gr. 8. London.

Birch, W. de G., u. **H. Jenner.** Early Drawings and Illuminations. An Introduction in the Study of Illustrated Manuscripts 8. London.

Reichensperger, Dr. August, Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. (Aus Anlass einer unter obenstehendem Titel erschienenen Schrift von Dr. Julius Lessing). 43 Seiten 8. Aachen, Rudolf Barth. Ladenpreis 1 M

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 1—3.

La tribune de Florence, von Charles Blanc. — Les arts à la cour des Malatesta au XVe siècle, von Ch. Yriarte. — A propos de deux tableaux de Rembrandt, von H. Havard. — Le buste de Ph. Strozzi au Louvre, von L. Gonse. — Les dessins d'Albrecht Dürer, von Ch. Éphrussi. — Une nouvelle biographie de Holbein, von E. Müntz. — Les antiquités de Mycènes, von Fr. Lenormand. — Diane de Poitiers et son goût dans les arts, von A. de Montaiglon. — Musées du Nord, von Cl. de Ris. — Anatomie du laid d'après Léonard, von Champfleury. — Notes sur le Valentin, von A. Dauvergne. — Promenades au Louvre: Remarques à propos de l'art égyptien, von Duranty. — Portraits de Monseigneur Pie, gravé par Gaillard, von L. Gonse. — La Chapelle de Portinari à Saint-Eustorge de Milan, von Lechevallier-Chevignard. — Eugène Fromentin, von L. Gonse. — Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, von Chantelou.

Im neuen Reich. No. 11.

Dodona, seine Ruinen und seine Geschichte, von U. Köhler.

Kunst und Gewerbe. No. 14.

Die schlechten Zeiten und das Kunstgewerbe, von J. Landgraf. — Von der Pariser Ausstellung: Die Papiertapeten. (Mit Abbild.)

Revue Artistique. No. 21.

Grandeur et décadence de Luc Krabbermans, von L. Van Keymeulen. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris: Ecole Allemande.

Chronique des Arts. No. 10.
Propriété artistique, usurpation de nom. — Les illustrations de l'apocalypse. — Une opinion américaine sur l'art.

The Academy. No. 358.
Essays on art, von T. H. Ward. — German Imperial Archeological Institute. — Notes from Rome. — Drawings of Henry Dawson. — Illustrations of Old Warwickshire Houses, by W. Niven, von H. Heathcote Stathan. — A descriptive catalogue of the etched Work of Rembrandt; In Valsesia, Album d'un alpinista. — The early christian antiquities of Upper Egypt, von Gr. J. Chester.

Deutsche Bauzeitung. No. 18—21.
Die Ausstellung von Reiseskizzen in Berlin im Frühjahr 1879. — Ueber den Werth verschiedener Lichtpaus-Methoden, von J. Kolk. — Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhause. — Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen, nach einem Vortrag von K. E. O. Fritsch. — Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gothik.

Gewerbehalle. No. 4.
Moderne Entwürfe: Vergoldete Bronze-Uhr (Louis XIV.), Schrank, Lustre, Jardinière in Majolika, einfache Grabsteine, Schmuckkästchen, Bettstelle. — Flachornamente von Bauwerken der italienischen Renaissance.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 3.
Der Liebesbote, von Ch. Chaplin. — Freigesprochen, von J. Weiser. — Scene aus „Ingo und Ingraban", von A. Liezen-Mayer. — Das „Hundertguldenblatt", von Rembrandt (gez. von F. Weiss). — Königin Elisabeth von England unterschreibt das Todesurtheil der Maria Stuart, von A. Liezen-Mayer. — Steppenpferde nach einem Gewitter, von F. Zverina. — Bacchus und Ariadne, von J. Schilling.

Journal des Beaux-Arts. No. 5.
Le jugement dernier de B. Orley. — Notice sur L. Backhuysen, von Heris. — Extrait des procès verbaux de la Commission royale des monuments. — L'Histoire de l'art, von H. Jouin. — Exposition des amis des arts.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

10. April



Nr. 26.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Künste am päpstlichen Hof. — Die Ausgrabungen in Mykenä. — Hirth's Formenschatz. — Münchener Kunstverein. — Deutsches Gewerbemuseum. — Jahresbericht des Germanischen Museums. — Preise auf der Lepke'schen Auktion in Berlin. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Künste am päpstlichen Hof.

Den Lesern der „Gazette des Beaux-Arts" und der „Revue archéologique" war es seit längerer Zeit bekannt, daß Eugen Müntz, der gelehrte Bibliothekar der Pariser Kunstakademie, dessen Verdienste um die Geschichte der altitalienischen Teppichwirkerei ein geschätzter Mitarbeiter der Zeitschrift vor Kurzem gewürdigt hat, mit einem umfassenden Quellenwerk über die Kunstpflege der Päpste im Zeitalter der Renaissance beschäftigt sei. Namentlich seine Abhandlungen über das Inventar der Sammlung antiker Bronzen im Besitze Paul's II. und über die Skulptur unter Pius II. in den genannten beiden französischen Journalen konnte man als vielversprechende Proben aus der größeren Publikation ansehen, deren erster Band nun unter dem obigen Titel an's Licht getreten ist*). Es ist der Anfang einer ungemein wichtigen, für die Kunstgeschichte der italienischen Renaissance epochemachenden Arbeit, welche der in unseren Tagen so rüstig fortschreitenden Denkmälerforschung von archivalischer Seite zu Hülfe kommt, und unsere lückenhafte Kenntniß mit einem Schlage um eine Fülle neuer Aufschlüsse und Thatsachen bereichert.

Freilich, wer da meinen sollte, die Geschichte der Kunstpflege am päpstlichen Hof könne nur aus dem Vatikanischen Archiv geschöpft werden und die Ausbeutung dieser bisher verschlossenen Schätze hier erwartete, würde sich arg enttäuscht finden. Die Aufzeichnungen des päpstlichen Geheimarchivs im Vatikan bleiben nach wie vor ein Buch mit sieben Siegeln, und blieben es auch für den unter den Auspicien einer kirchenfreundlichen Regierung arbeitenden Pariser Gelehrten, so bereitwilligen Entgegenkommens sich derselbe auch sonst bei seinen römischen Studien in geistlichen wie Laien-Kreisen zu erfreuen hatte. Was hier zuerst an's Licht der Oeffentlichkeit tritt, entstammt — wenige Ausnahmen abgerechnet — den außervatikanischen Archiv- und Bücherschätzen der ewigen Stadt, welche nach der Aufhebung der weltlichen Herrschaft des Papstes zu Anfang der siebziger Jahre durch die Behörden des Königreichs Italien aus den päpstlichen und klösterlichen Archivbeständen und Bibliotheken zusammengestellt und der Wissenschaft erschlossen wurden. Die Details dieser Vorgänge gehören nicht hierher und sind auch bereits in einem sehr lesenswerthen Aufsatze von Gregorovius im 36. Bande von Sybel's Historischer Zeitschrift (1876) ausführlich geschildert, auf den wir besonders die gelehrten Freunde der italienischen Kunst, denen er etwa entgangen sein sollte, hiermit aufmerksam machen wollen. Als die Hauptfundgrube für den Forscher auf diesem Gebiete steht das neu gegründete römische Staatsarchiv in S. Maria in Campomarzo und besonders dessen Finanzabtheilung da, in welcher die Rechnungen des päpstlichen Haushaltes aufbewahrt werden. Ein großer Theil der von Müntz mitgetheilten Daten entstammt dieser ergiebigen Quelle.

*) Les arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines par Eugène Müntz. Première partie. Martin V. — Pie II. 1417—1464. Paris, E. Thorin. 1878. 364 pp. 8°. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome. Fasc. IV.)

Die Publikation ist auf drei Theile berechnet. Der erste, vorliegende Theil gehört noch ganz der Frührenaissance an, der Epoche von Martin V. bis auf Pius II. Der zweite und dritte werden ohne Zweifel der Uebergangszeit vom 15. in's 16. Jahrhundert und der Blüthezeit des letzteren gewidmet sein. Was wir da noch zu erwarten haben, läßt sich nach dem Vorliegenden ermessen. Vielleicht nur für die Zeit Leo's X. — allerdings einen der wichtigsten Abschnitte — dürften die Quellen minder reichlich fließen. Wenigstens berichtet Gregorovius, daß die Rechnungsbücher über den Haushalt dieses Papstes im römischen Staatsarchive fehlen. Aber auch ohne diese Nachweise wird sich dem Spüreifer unseres Forschers gewiß eine Menge neuen Materials ergeben haben.

Münz beginnt mit einer Schilderung Roms am Beginn des 15. Jahrhunderts. Die lange Kirchenspaltung hatte das Aussehen der Stadt tief verändert. Das Gras wuchs auf den Straßen; Stadt und Umgebung wimmelten von Diebsgesindel. Als Martin V. Colonna (gewählt am 11. November 1417) seinen Einzug gehalten hatte, lag ihm zunächst daran, die Sicherheit herzustellen und das Nöthigste für die öffentliche Reinlichkeit zu thun. Seine Aufgabe, wie die seines Nachfolgers, Eugen IV., war vor Allem, zu restauriren, zu erhalten. Zu neuen großen Schöpfungen war die Zeit noch nicht gekommen.

Und doch darf die Regierungszeit dieser beiden Päpste nicht als eine so völlig kunstlose bezeichnet werden, wie es vielfach geschehen ist. Münz erinnert an die Aufträge, mit denen Martin V. einen Gentile da Fabriano, Vittore Pisanello und vor Allen Masaccio betraute. Er bringt bündige Beweise dafür bei, daß der Geiz, dessen man diesen Papst beschuldigt hat, auf Verleumdung beruht. Martin bewährt im Gegentheil ein lebhaftes Interesse für Alles, was den Glanz seines Hofes und seiner Erscheinung zu erhöhen vermag. Er ist ein begeisterter Freund werthvoller Schmuckgegenstände und kostbarer Stoffe; selbst das Geschirr seiner Maulthiere und Rosse prangte in Emails und Niellen. Als er sich eine neue Tiara und eine Schließe für das Pluviale machen lassen wollte, dachte er an keinen Geringeren als an Lorenzo Ghiberti, um ihn mit dieser Arbeit zu betrauen. Er ist also in Wahrheit der Erste in der langen Reihe der kunst- und prachtliebenden Päpste der Renaissance. Namentlich für die Bestellungen Martin's bei Goldarbeitern, Verfertigern von Stickereien und Teppichen bringt Münz eine Anzahl interessanter Nachweisungen bei. Unter den Goldsachen figuriren in erster Linie die goldenen Rosen und Ehrendegen, welche die Statthalter Christi jedes Jahr zu Ostern und zu Weihnachten zu vergeben pflegten. Es ist unserm Forscher gelungen, eine vollständige Liste dieser kostbaren Ehrengaben von der Zeit Martin's V. bis auf die Paul's III. den römischen Archiven zu entnehmen. Auch die Namen der Meister haben sich gefunden; man wird nun für die erhaltenen Arbeiten dieser Art leicht die Urheber nachweisen können. Im Jahre 1419 wurde die Signoria von Florenz durch Martin V. mit der goldenen Rose beschenkt. — Ein ganz besonderes Interesse zeigt Martin für die Werke der Kunststickerei und Weberei. Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts begann die Lust an den farbenprächtigen Stofftapeten aus Artois sich an den italienischen Höfen zu verbreiten. Martin V. erhielt 1423 von Philipp III., dem Guten, sechs solcher Wandteppiche mit figurenreichen Darstellungen aus dem Leben der Maria zum Geschenk. — Die Stickerei hatte vornehmlich für den Schmuck der Mitren, Dalmatiken, Kirchenfahnen u. s. w. zu sorgen. Auch in diesem Gebiete bezeichnet die Regierung Martin's V. den Beginn der unter Nikolaus V. und Paul II. culminirenden Blüthe.

Nicht minder bedeutend stellt sich das Verdienst Papst Eugen's IV. dar. Wie zu den hervorragenden Humanisten der Epoche, einem Poggio, Biondo, Cyriakus von Ancona u. A., so stand er zu den Hauptmeistern der Malerei und Bildnerei, einem Fra Angelico, Jehan Fouquet, Donatello, Ghiberti in vertrauten Beziehungen. Der Anblick von Ghiberti's Thüren in Florenz gab ihm den Gedanken ein, bei Antonio Filarete die noch erhaltenen, allerdings dem Vorbilde keineswegs ebenbürtigen, Bronzethüren der Peterskirche zu bestellen*). Unter den mit großem Kostenaufwande ausgeführten Restaurationsarbeiten aus Eugen's Regierungszeit verdient namentlich die Freilegung und Neubedachung des Pantheons erwähnt zu werden: um so mehr, als die Epoche des „Ruinenkultus" damals noch nicht angebrochen war. Obwohl höchst bescheiden, fast schüchtern in seinem Wesen, liebte es doch auch dieser Papst, nach Platina's Versicherung, seinen Thron und sein öffentliches Auftreten mit dem Glanze der Kunst und des Luxus zu umgeben. Da bricht der Venetianer in ihm hervor. Eine Tiara, die er bei Ghiberti bestellte, wog — wie wir aus des Künstlers Aufzeichnungen wissen — 20 Pfund und war mit Edelsteinen in dem enormen Werthe von 38,000 Dukaten geschmückt.

Im Jahre 1432 erscheint der Venetianer Antonio Riccio als Leiter der Arbeiten im Vatikan und an

---

*) Münz macht (S. 41) aufmerksam auf die bei Grimaldi verzeichnete Inschrift der Thür, aus der wir den Namen von Antonio's Vater kennen lernen: Antonius Petri de Florentia fecit MCCCCXLV.



der Peterskirche*). Wenn dieser Meister indentisch ist mit dem berühmten Bildhauer und Architekten, dem wir u. A. den Bau der Hoffaçade des Dogenpalastes verdanken, so müssen die Daten über dessen Lebenszeit einer Revision unterzogen werden, da man ihn gewöhnlich erst um 1430—40 geboren sein läßt. (Vergl. z. B. Perkins, Ital. Sculptors, S. 190; Mothes, Baukst. u. Bildn. Venedigs I, 289). Im Uebrigen sind es vorzugsweise Florentiner, die der Papst beschäftigt: so die Goldschmiede Angelo di Niccolò, Rinaldo di Giovanni Gini und dessen vermeintlicher Bruder Simone: eine Ausnahme macht Silvestro dell' Aquila, den wir als Miturheber der Skulpturen am Triumphbogen des Alphons zu Neapel kennen, und zu dessen bisher noch sehr dunkler Biographie Müntz einige neue Daten beibringt.

Mit Nikolaus V. (1447—55) beginnt nun, wie männiglich bekannt, Roms mächtiges Eingreifen in die Bewegung der Renaissance. Die Zeit der Vorbereitungen, der Kämpfe war vorüber, der päpstliche Staatsschatz gefüllt und in Thomas von Sarzana, dem ehemaligen Bibliothekar der Medici, saß nicht nur ein grundgelehrter und feingebildeter, sondern vor Allem ein Mann voll hoher Gedanken und edler Ruhmbegier auf dem päpstlichen Stuhl. Unter den architektonischen Plänen des Papstes, deren Umfang uns Giannozzo Manetti in seiner Biographie genau schildert, standen der Umbau des Borgo zur päpstlichen Residenz und die Erneuerung des Vatikans mit der Peterskirche obenan. Aber auch das Innere der Stadt war nicht vergessen: dem Papste schwebte ein Gedanke vor, der uns an die Stadtpläne der Diadochenzeit, an Antiochien oder an das alte Byzanz erinnert, mit ihren breiten hallenumsäumten Straßen und großen, regelrecht angelegten Plätzen. Das Grundmotiv seines Baueifers war der Ruhm der Kirche, der Glanz des Papstthums. Allerdings hat er bei Weitem nicht alle seine Pläne verwirklichen, sie kaum zur Hälfte nur beginnen können; aber ihm bleibt die Ehre, geplant zu haben, was seine Nachfolger Einer nach dem Andern zur Ausführung brachten.

Verglichen mit der Architektur, hatte die Skulptur sich einer nur geringen Förderung durch den Papst zu erfreuen; nicht aus Abneigung gegen diese „heidnische" Kunst, wie man irrthümlich vermuthet hat, sondern weil er vor der Vollendung seiner großen Bauunternehmungen nicht dazu kam, an deren plastische Ausstattung zu denken. Sehr beachtenswerth ist hingegen die häufige Erwähnung von Arbeiten in Holzintarsia. Der Cosmatenstil tritt uns in diesen Werken gleichsam übersetzt in ein anderes Material entgegen.

Für die Malerei brach unter Nikolaus eine Zeit neuen Glanzes an. Florentinische und umbrische Meister wurden zur Ausschmückung der Gemächer des Vatikans berufen. Sixtus IV. hat in seinem Wandschmuck der päpstlichen Kapelle nur fortgesetzt, was Nikolaus V. begonnen hatte. Ebenso fanden die Glas- und die Miniaturmalerei unter diesem die eifrigste Pflege. Und nicht die letzte Stelle unter den Mitteln zur Erhöhung des weltlichen Glanzes der Kirche wies der Papst den Kleinkünsten und Luxusgewerben an. Vielleicht auch, daß er durch den Aufwand von kostbaren Gewändern und Schmucksachen die Mängel seiner zarten, gebrechlichen Gestalt verhüllen und durch Kunst ersetzen wollte, was ihm die Natur versagt: kurz, er entfaltete in allen diesen Dingen eine Pracht, wie sie Rom seit den Tagen Bonifaz' VIII. nicht gesehen. Nicht nur die Werkstätten von Rom und Florenz, auch die Kaufläden von Venedig, Siena und Paris mußten ihre werthvollsten Stücke hergeben für die Ausstattung der Prunkgemächer des Vatikans und der Sakristei von St. Peter. Die Summe der Ausgaben aus der päpstlichen Schatzkammer für Perlen, Edelsteine, Goldsachen, kostbare Stoffe u. dergl. belief sich in einem einzigen Jahr (1452) auf über 4000 Dukaten. Dazu kamen die massenhaften Geschenke von Fürsten, Orden und sonstigen Gebern, welche namentlich aus Anlaß des Jubiläums v. J. 1450 in Rom zusammenflossen.

Außerordentlich reich sind die Ergebnisse der archivalischen Forschungen unseres Autors für die Künstlergeschichte dieser Zeit. Allerdings gerade für den bedeutendsten der um Nikolaus V. geschaarten Architekten, für L. B. Alberti, blieb die Untersuchung ohne jedes nennenswerthe Resultat. Erwünscht ist dagegen die Bestätigung der neuerdings (z. B. von Reumont, Milanesi u. A.) in Zweifel gezogenen Angabe Vasari's, daß Bernardo Rossellino — und nicht Bernardo di Lorenzo — bei den Bauunternehmungen des Papstes eine Hauptrolle spielte. In den von Müntz publicirten Dokumenten führt der Meister den Namen „Bernardo di Matteo di Firenze" d. i. Bernardo, Sohn des Matthäus, mit dem Familiennamen Gamberelli, gen. Rossellino auf. Ueber den Zeitpunkt seines Eintritts in den päpstlichen Dienst als „ingiegniere di Palazo" liegen keine bestimmten Angaben vor; Ende 1451 bezog er bereits ein Salair von 15 Dukaten, vermuthlich für einen Monat. Sein Vorgänger im Amt scheint Meister „Antonio di Francesco", ebenfalls aus Florenz, gewesen zu sein, der sich v. J. 1447 an in den päpstlichen Baurechnungen nachweisen läßt.

*) Eine ihm geleistete Zahlung ist mit folgenden Worten notirt: „1432. 8 octobre. Provido viro Antonio Riccio de Venetiis magistro et operario super fabrica palatii et ecclesiae S. Petri in deductionem suae provisionis flor. auri d. c. 30". Müntz, S. 40.

In Florentiner Urkunden, welche G. Milanesi dem Pariser Gelehrten mittheilte, führt derselbe den Titel „maestro del popolo di San Lorenzo“; er ward am 22. April 1430 in die Liste der „maestri di pietra e di legname“ seiner Vaterstadt eingetragen und figurirt dort bis 1479; von 1465 an erläßt man ihm die Taxen, da er das 65. Jahr überschritten hatte. In den Florentiner Aufzeichnungen findet sich der Beisatz: „fu capomaestro del papa“; über die Identität der Person kann also kein Zweifel obwalten und wir sind somit über eine der bedeutendsten künstlerischen Persönlichkeiten am Hofe Papst Nikolaus V., die sich bisher dem Auge der Forscher entzogen hatte, reicher geworden. — Auch in Betreff des Aristoteles di Fioravante von Bologna, des berühmten Technikers und Theoretikers, der einen Thurm — ohne ihn abzutragen — zu versetzen verstand, führt Müntz den Beweis, daß er mit dem Titel „maestro“ in Diensten des Papstes Nikolaus stand.

Wir übergehen die Meister Giacomo di Cristoforo da Pietrasanta und andere, für Bildhauerwerke und sonstige dekorative Zwecke verwendete Künstler und sehen uns nach den Malern um, welche der Papst beschäftigte. Fiesole fand Nikolaus bereits in Rom, als er den Stuhl Petri bestieg. Am 13. März 1447 (eine Woche nach seiner Wahl und sechs Tage vor der Krönung) begannen die Arbeiten in der nach Nikolaus benannten Kapelle des Vatikans*). Müntz fand im Zahlungsbuch v. J. 1449 (das, beiläufig bemerkt, so schadhaft ist, daß es dem Leser unter den Händen zu zerfallen droht) einen Posten von 182 Dukaten für die Ausmalung des „studio“ (Arbeitskabinet oder auch vielleicht Privatkapelle?) des Papstes „cioe per salario di Fra Giovanni da Firenze et suoi gharzoni“ etc. Man ersieht aus den Rechnungen, wer unter diesen „gharzoni“ des Fiesole zu verstehen ist: unter Anderen Benozzo Gozzoli, der ja den Meister auch nach Orvieto begleitete, um ihm in der Kapelle des Doms zu helfen, wenn es während der Sommermonate in Rom ihres Bleibens nicht war; ferner Giovanni d'Antonio aus Florenz, Jachomo d'Antonio aus Poli, Carlo di Ser Lazaro aus Narni und Pietro Jachomo aus Forli. Auch für die sonstigen, in der Kapelle ausgeführten Kunstarbeiten bieten die Quellen zahlreiche Nachweisungen, aus denen man ersieht, mit welcher Prachtliebe und zugleich mit welcher Sorgfalt für das minutiöseste Detail Alles in diesem kleinen Raum ausgestattet und durchgeführt wurde. Mit dem Jahre 1450 begannen dann, aus den reichen Mitteln der Jubiläumsgelder, die Arbeiten in den übrigen Räumen des Palastes. Hier tritt, unter den nach Rom berufenen Umbriern, vornehmlich Benedetto Buonsiglio, einer der bedeutendsten Vorläufer des Perugino, uns entgegen (Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Mal. IV, 148 ff.). In den Rechnungen heißt er einfach „Benedetto da Perugia“; 1450 kommt er hier zuerst vor, drei Jahre später finden wir ihn in seiner Vaterstadt, wo er dann 1454 die Wandbilder in der Kapelle des Rathhauses beginnt. Die von Vasari erwähnten Malereien im Vatikan fallen also vielleicht in die Zeit zwischen 1450—53, nicht erst, wie man meinte, unter das Pontifikat Innocenz' VIII. — Der Lehrer des Niccolò Alunno, Bartolommeo di Tomaso, tritt ebenfalls unter den von Nikolaus V. beschäftigten Künstlern auf; er malte in dem „zweiten Saale“ des Vatikans. — Endlich, um nur diesen Einen noch hervorzuheben, war auch der treffliche Andrea da Castagno in seinen letzten Lebensjahren bei den großen römischen Unternehmungen mit betheiligt (Müntz, S. 94). — Und nicht nur alle tüchtigsten Kräfte der Schulen Italiens bemühte sich der Papst in seine Kreise zu ziehen: auch einzelne Deutsche und Niederländer finden wir theils auf den Listen der Arbeiter, theils erscheinen sie als Gäste auf dem Boden Roms und erregen durch ihre naturwahren und farbenprächtigen Bilder die Bewunderung Italiens.

C. v. L.

(Schluß folgt)

*) Es ist auffallend, daß die Kapelle in den Rechnungen wiederholt „chapella di S. Pietro“ genannt wird, während sie doch Sakramentskapelle hieß und auch nicht in S. Peter, sondern im Vatikan sich befindet. — Müntz weiß diese Schwierigkeit nicht zu lösen. Sollte es sich da nicht etwa doch um zwei verschiedene Kapellen handeln?

Die Ausgrabungen in Mykenä.

Athen, am 24. Febr. 1879.

Nächst den am Alpheios gemachten Funden hat der immer noch so fruchtbare Boden Griechenlands seit Langem nichts herausgegeben, was an kunst- und kulturhistorischem Interesse den von Dr. H. Schliemann auf der Akropolis von Mykenä gehobenen Schätzen zu vergleichen wäre. Wenn ich im Folgenden zu der schon vorhandenen Literatur noch einige Bemerkungen füge, so geschieht es, weil ich die Diskussion über diese merkwürdigen Gegenstände noch als eine offene betrachte. Nachdem es mir, Dank der Güte des Herrn Dr. Kumanudis jun., gestattet war, das neue Museum, das jetzt in dem kaum vollendeten Athenischen Polytechnikum neben dem Patissia-Museum ein passendes Unterkommen gefunden hat, auf's Genaueste zu betrachten und die einzelnen Stücke zu untersuchen, habe ich einen andern Eindruck gewonnen, als es durch die bloßen Abbildungen möglich war und die Wahrscheinlichkeit einiger neuen



von der Schliemann'schen abweichender Erklärungen ist mir nahe getreten. Nur dürfte es kaum schon an der Zeit sein, den Mykenäischen Gräberfunden ihren ganz bestimmten Platz in der Entwickelung der orientalischen (resp. hellenischen) Kunst und Kultur anzuweisen. Zunächst, scheint es mir, bilden sie nur einen, allerdings sehr schätzenswerthen, Theil des großen Inventars, das gesammelt und vervollständigt werden muß, bevor man im Stande sein wird, „die Geschichte der Kunst und Kultur in den Küstenländern des ägäischen Meeres im 2. Jahrtausend v. Chr." zusammenzustellen. Die in Spata gemachten und mit den Mykenäischen zusammen aufgestellten Funde beweisen, daß die Hoffnung auf eine weitere Vergrößerung dieses Inventars keine unbegründete ist. Das Beste und Wichtigste wird freilich der Boden Kleinasiens selbst liefern müssen. Denn mit einer auf wesentlich anatolischen Einflüssen basirenden Kunst haben wir es hier freilich zu thun. Dieser Gesichtspunkt wird wohl jetzt schon allgemein ohne Widerrede angenommen und ist ja auch schon früher für den Anfang der hellenischen Kunst (meines Wissens zuerst von G. Semper) mit aller Entschiedenheit aufgestellt worden. Ueber diesen allgemeinen Satz aber kann man heute schon einen Schritt hinausgehen. Schon Ulrich Köhler*) hat auf die Verschiedenheit hingewiesen, die zwischen dem berühmten Löwenthorrelief und den Schmucksachen und Trinkgeräthen der Gräber herrscht. Die anmuthende, schon längst von Semper, Braun, Friederichs aufgestellte Hypothese, daß das anatolische Fürstengeschlecht der Pelopiden von ihren lydischen oder „karischen" Werkmeistern die wunderbaren, in Europa technisch einzig dastehenden Tholosbauten ausführen und das Löwenthor bauen ließen, läßt sich dann auch auf den größten Theil der fraglichen Funde, — vielleicht auf alle Metallarbeiten übertragen; nur daß auch bei diesen eine stilistische Verschiedenheit und bemerkbare technische Unterschiede offenbar vorhanden sind. Dies ist auch ganz begreiflich, wenn wir annehmen, daß dem hohen Verstorbenen ein Theil des seit mehreren Menschenaltern gesammelten Königsschatzes in die Gruft gelegt wäre. Daß nun ferner die von den Pelopiden vertretene, auf hellenischen Boden übertragene Kunst und Kultur in ihren Wurzeln assyrischen Ursprungs sei, wird, wie es scheint, schon fast als eine Thatsache angesehen. So schön es wäre, wenn wir eine Kette herstellen könnten zwischen Ninive und Argolis, so gern man es glauben möchte, daß die Goldarbeiten, die wir jetzt in der Patissiastraße anstaunen, der äußerste Sproß einer am Tigris entstandenen Kunsttechnik seien, — so fehlen doch leider zur Zeit durchaus noch die nöthigen Mittelglieder in dieser Kette. Das in Assur so entwickelte und schöne Pflanzenornament**), das nur von der hellenischen Kunst der reifen Zeit später übertroffen wurde, tritt in Mykenä nur ganz vereinzelt und äußerst roh auf; das Linienornament herrscht durchaus vor. Die ebenfalls so charakteristischen religiösen Figuren der Assyrer vermissen wir bis auf zwei auffallende Frauengestalten, zum Aufnähen oder Aufnageln bestimmte Repousséarbeiten von Goldblech; — offenbar Darstellungen der Mylitta-Ishtar, wie die ihr um den Kopf schwebenden Tauben, die auf ihre Brüste deutenden Hände und die sehr deutlich ausgebildete Scham beweisen***). U. Köhler hat hierauf wohl zuerst aufmerksam gemacht; die Abbildungen in der von mir citirten deutschen Schliemann'schen Ausgabe unter Nr. 267—268 sind nicht gut, während im Uebrigen die meisten Illustrationen dieses Werkes die Originale so gut wiedergeben, wie dies eben bei solchen Gegenständen in Holzschnitt möglich ist.

Beiläufig bemerkt: dieses Idol, mit einer jüngst von mir erwähnten bronzenen Aphrodite in Olympia verglichen, giebt einen beachtenswerthen Fingerzeig für die Art und Weise, wie die Hellenen die rohen und gemeinen Ausdrucksweisen des phönikischen Kultus allmählich zu veredeln wußten. Es scheint in der That, daß der Gestus der Venus in der Tribuna zunächst in seiner ersten Darstellung ein Hinweisen auf die die weibliche Fruchtbarkeit darstellenden Körpertheile bedeutet, nicht ein Verbergen derselben, — vielleicht einer der wunderbarsten Beweise, neben so vielen wunderbaren, für die Fähigkeit des griechischen Kunstgefühls, auch das Gemeinste zu veredeln und sich zu assimiliren.

Auch der kleine, von Schliemann richtig als Tempel bezeichnete Bau (ebenfalls Repousséarbeit aus Goldblech) Nr. 423, der dreimal vorkommt, muß wegen der Tauben wohl als ein Astarte-Tempel bezeichnet werden. Aus dem Original geht mit völliger Sicherheit hervor, was die Abbildung nur mangelhaft wiedergiebt, daß wir die Nachahmung eines Balkenbaues auf einem Fundament von Steinquadern vor uns haben.

Ob die häufig vorkommenden, im Sprung auf einen Hirsch begriffenen Löwen, in Repousséarbeit auf Spangen oder auch als einzelnes Schmuckstück (Nr. 470, 471) religiöse Bedeutung haben (in den semitischen Mythologien tritt der Löwe bisweilen als Vertreter der Sonnengluth auf), lasse ich dahingestellt; zweifel-

*) In seinem lesenswerthen Aufsatze im 3. Hefte der Mittheilungen des archäol. Institutes in Athen.

**) Vergl. u. A. die Abbildungen bei Rawlinson, The five great Monarchies, I, p. 279.

***) Rawlinson a. a. O. I, pag. 139—140.

haft muß man vorläufig auch sein, bis auf weitere Beweismittel, bei den Darstellungen der Vogelpaare, Hirschpaare, Katzenpaare (?), die als kleine Schmuckstücke aus Goldblech häufig vorhanden sind (Nr. 264, 265, 266, 274, 279 u. A.). Sehr wahrscheinlich ist es mir bei dem einige Male als Ornament vorkommenden Delphin. Ob die beiden kleinen goldenen Waagen und die zahlreichen goldenen Scheiben (bei Schliemann auf Seite 194 ff. gut abgebildet) aus Goldblech Andeutungen auf das Leben im Jenseits geben — die sehr gut geformten Schmetterlinge, Blätter verschiedener Art und die Sonnenscheibe könnten Symbole der Unsterblichkeit sein! — lasse ich dahin gestellt.

Es kommt ja vorläufig überhaupt nicht darauf an, alle denkbaren Möglichkeiten aufzustellen; Thatsache ist zunächst, daß wir einen weiteren und zwar sehr wichtigen Baustein zur Konstruktion einer Geschichte der **prodorischen Kunst** in den Funden von Mykenä und Spata besitzen — man gestatte mir diesen Namen für die im 2. Jahrtausend auf griechischem Boden geübte Kunst. Weiter aber geben uns auch diese seltsamen Kunstwerke zunächst nichts. Darauf möge man achten! Sie helfen uns nur in den leisesten Andeutungen das Vordringen der semitischen Kunst Vorderasiens über das ägäische Meer verstehen, sie geben uns vor Allem den ersehnten Aufschluß über den räthselhaftesten und dunkelsten Punkt in der ganzen occidentalischen Kunstgeschichte **nicht**, nämlich über die Genesis der speziell hellenischen Kunst, wie sie sich auf der Grundlage der prodorischen und aus ihr heraus entwickelte. Es mag feststehen, daß die Dorer, als sie am Ende des 2. Jahrtausends in Hellas und dem Peloponnes einbrachen, Rohheit an Stelle der asiatischen Hyperkultur setzten, die ja aus der Bestattungsweise deutlich hervorgeht; — in ähnlicher Weise, wie 1 $^1/_2$ Jahrtausend später die Ostgothen relative Rohheit und Gesundheit nach Italien trugen. Wir können vielleicht noch verfolgen, wie die edlen Geschlechter die Gräber ihrer Ahnen im Stich ließen, mit ihrem Anhang über das Meer zogen, dort ein neues frisches Leben begannen, und wie sich nun dort an der anatolischen Küste im ersten Drittel des ersten Jahrtausends die alten arischen Göttersagen, die inzwischen längst auf die berühmtesten Männer der erlauchten Geschlechter umgedeutet waren, in die unsterblichen homerischen Gesänge umformten. Wie aber gleichzeitig die neue Kultur, in wahrscheinlicher Abhängigkeit von der prodorischen, den Grund zu ihrer eigenen Größe legte, erfahren wir aus diesen Sachen nicht. Und doch wäre das ein Ziel, auf's Innigste zu wünschen! Es ist möglich, daß der Boden Griechenlands ein neues Wunder thut und seinen Schooß abermals öffnet, um uns auch dieses Räthsel zu lösen. Einige der in Olympia gemachten Funde sind in dieser Hinsicht von höchster Wichtigkeit. Ich habe darauf in meinem letzten Bericht hingewiesen und sehe in dieser Möglichkeit einen Grund mehr, die Arbeiten am Alpheios mit aller Kraft bonos ad exitus weiter zu führen.

Unterdessen reist auch heute der unermüdliche Enthusiast, dem die Archäologie und Kulturgeschichte zu größtem Dank verpflichtet ist, abermals nach Troas, um seine Ausgrabungen fortzusetzen. Es verdient als ein besonderes Glück bezeichnet und hervorgehoben zu werden, daß Reichthum und Energie hier einmal in so lohnender, erfolgreicher Weise verwandt werden. Vielleicht findet dann Schliemann später an andern Punkten Kleinasiens noch weitere Gelegenheit, sein glückliches Findetalent zu bewähren! Zunächst hofft er im Laufe der folgenden Monate so weit zu kommen, die trojanische Frage endgültig zu lösen. B. F.

Kunstliteratur.

Hirth's Formenschatz. Der von Dr. Georg Hirth in München herausgegebene „Formenschatz der Renaissance", welcher von Anfang an in ganz Deutschland und weit darüber hinaus mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurde, ist jetzt bis zum dritten Bande vorgeschritten, hat aber im Laufe der Zeit seine Grundsätze wesentlich geändert. Wenn er Anfangs vorzugsweise den lange Zeit vernachlässigten und wenig bekannten Schatz der **Deutschen Renaissance**, speciell der Ornamentik derselben, zu heben und allgemeiner bekannt zu machen suchte, später mit Vorliebe der **Italienischen Renaissance** sich zuwandte, so hat er jetzt im dritten Bande, welcher nicht mehr Formenschatz der Renaissance, sondern einfach „Formenschatz" heißt, die Kunstweisen aller Zeiten, vom klassischen Alterthum bis auf das Zeitalter des Roccoco, in den Bereich seiner Darstellungen gezogen; auch beschränkt er sich jetzt nicht mehr auf die Wiedergabe von Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen, sondern bringt auch Abbildungen ganzer ausgeführter Gegenstände, Möbel, Bronzegeräth, Rüstungen 2c., zum Theil direkt nach photographischen Aufnahmen der Originale, zum Theil nach guten Zeichnungen derselben, ja sogar größere figürliche Kompositionen; die Publikation ist jetzt also allmählich, vielleicht ohne es zu wollen, in die Art des bekannten französischen Journals „l'Art pour tous" hineingekommen und ersetzt zugleich die Stelle von Spemann's bekanntem, leider zu früh eingegangenen „Kunsthandwerk". Besonders rühmend hervorzuheben ist noch, daß Dr. Hirth auch den **Original-Zeichnungen bedeutender Künstler**, eines Mühlich, Candid, Holbein u. A. besondere Aufmerksamkeit schenkt und dieselben aus dem Dunkel der Mappen hervorzieht. R. B.

Kunstvereine.

R. Der Münchener Kunstverein zählte im letzten Vereinsjahr 5191 Mitglieder. Die Einnahmen betrugen 104,147 Mk., die Ausgaben 102,449 Mk. Behufs Erwerbs von 166 Gewinnsten und Beschaffung des Vereinsgeschenks wurden verausgabt 83,475 Mk. Der höchste Ankaufspreis eines Kunstwerkes, mit 1500 Mk, wurde in zwei Fällen gegeben, der niedrigste, mit 50 Mk., ebenso oft. Als bleibendes Eigenthum des Vereins ward Lier's „Abend" (Ankaufspreis 1200 Mk.) zurückbehalten. Die Zahl der Nachgewinnste betrug 20. — Durch den Tod verlor der Verein die Künstler: Aug. Hoevemeyer, Heinrich Hoefer, Karl Lieske, Max Jos. Auer, Andr. Fleischmann, Jul. Lange, Wilhelm Boshart, Herm. Oehlmann, Joh. Mart. Bernatz und Aug. Max Zimmermann. — Als Vereinsgeschenk wurde ein Stich von Hermann Walde nach Defregger's „Tischgebet" mit einem Kostenaufwande

von 10,350 Mk. hergestellt, so daß auf die Gewinnste 70,725 Mk. verblieben. — Der Jahresbericht hebt schließlich hervor, daß durch die Vermittelung des Conservators und Sekretärs Privatverkäufe mit etwa 40,000 Mk. abgeschlossen wurden. Da drängt sich die Frage auf, ob die Vermittelung von Verkäufen in der Geschäftssphäre des genannten Beamten liegt oder ob derselbe dieses Geschäft privatim betreibt. Die Statuten, welche keine darauf bezügliche Bestimmung enthalten, lassen Letzteres annehmen, und der Conservator und Sekretär des Vereins erscheint hiernach zugleich als Kunsthändler, welche beiden Eigenschaften der Natur der Sache nach nicht wohl zu vereinigen sein dürften.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Dem Deutschen Gewerbemuseum** wurde von der Kaiserin Augusta vor einiger Zeit ein dem sechzehnten Jahrhundert entstammendes Meisterstück alter Goldschmiedekunst überwiesen, das die Sammlung um ein erlesenes Beispiel einer der venetianischen Renaissance eigenthümlichen Technik bereichert. Das in jedem Betracht kostbare Werk, das schon von weitem aus seiner Umgebung hervorleuchtet, besteht in einer runden, im Durchmesser etwa 40 Centimeter betragenden, aus stark vergoldetem Kupfer getriebenen flachen Schale, deren Profil eine in leicht fließender Bewegung sich senkende und wieder sanft anschwellende Linie bildet. In sie schmiegen sich sechzehn schlanke, langgezogene Buckel ein, die, von dem gehobenen Mittelstück ausstrahlend, sich über den vertieften Innenraum hinbreiten, und diesem entsprechen wieder ebensoviele kleinere medaillonartige Buckel des breiten, durchbrochen gearbeiteten Randes, der die Schale mit einem graziös komponirten, palmettenartigen Ornamente umrahmt. Seinen besonderen, ganz eigenartigen Reiz gewinnt das Werk indeß erst durch die reiche, aus Korallen, geschnittenen Steinen und farbiger Emaillirung bestehende Dekoration, der die gefällig belebte Form als Unterlage dient. Ein in mattrother Koralle geschnittener, von einem durchbrochenen, tiefblau emaillirten Ornament eingefaßter Cameo schmückt das runde Mittelstück, und sechzehn ovale, an den Buckel des Randes angefügte Cameen aus verschiedenfarbigen Steinen bilden im Verein mit kleinen, an die Spitzen der Palmetten angehefteten emaillirten Muscheln die äußerste Umsäumung der Schale; von ihrem golden schimmernden Grund aber hebt sich effektvoll ein zierlich ausgeschnittenes, mit einem dichten Netz von Korallenstücken gefülltes Muster ab, in das wieder auf der Höhe der Buckel in dunklem Blau und Grün emaillirte Blüthen eingesetzt sind. In gleicher Weise wechselt in dem durchbrochenen Rande das helle Roth der in Gold gefaßten Korallen mit farbigem, tiefgetöntem Email, während die schmalen, die inneren Buckel von einander trennenden Streifen, deren Ornament in der Zeichnung an aufrecht stehende Blüthenstengel erinnert, überdies noch mit lichtblauem lapis lazuli eingelegt sind. Die Gesammtwirkung dieser farbenprangenden, zu wohlthuender Harmonie des Kolorits zusammengestimmten Dekoration ist die einer freudig heiteren und zugleich vornehm ruhigen Pracht. Trotz der Fülle ihres Schmuckes, der sich übrigens auch auf die mit Gravirungen gezierten Rückseite erstreckt, ist die Schale doch weit entfernt davon, irgendwie überladen zu erscheinen. Dem Reichthum der Details gesellt sich vielmehr die vollendetste Klarheit der sich frei und leicht in organischer Folgerichtigkeit entwickelnden Kompositionen, und mit der üppigen malerischen Schönheit, die der venetianischen Heimath des seltenen Werkes vollauf würdig ist, wetteifert in den Formen eine feine Abwägung der Verhältnisse und eine in jedem Zuge schwungvolle und elegante Grazie der Zeichnung.

Vermischte Nachrichten.

Jahresbericht des Germanischen Museums. Das Germanische Museum zu Nürnberg, welches im vorigen Jahre bekanntlich sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, hat kürzlich seinen 25. Jahresbericht ausgegeben, welcher ein erfreuliches Bild von dem Gedeihen und Wachsen dieser einzig in ihrer Art dastehenden Anstalt gewährt. Das Direktorium hat unablässig und stetig an der weiteren Entwickelung des Museums gearbeitet und seine Thätigkeit ist von dem erwünschten Erfolge belohnt worden. — Das schon sehr umfangreiche Verzeichniß der Gönner und Freunde des Museums ist auch in diesem Jahre erheblich vergrößert worden. Alle Abtheilungen der Sammlungen wurden vermehrt, am meisten die Kupferstichsammlung, auf welche der größte Theil der für Ankäufe disponibeln Summe verwendet worden ist. Nächst dem erhielt die Münzsammlung reichsten Zuwachs, sowohl durch Ankäufe als durch Vermächtnisse und Geschenke. Die Bibliothek ist besonders durch die Liberalität der deutschen Buchhändler und Autoren, sowie durch Schriften-Austausch mit gelehrten Gesellschaften und Vereinen vermehrt worden. Angekauft wurden nur einige seltene alte Druckwerke. — Großes Gewicht wurde auch im verflossenen Jahre auf die bauliche Thätigkeit gelegt; es wurden nicht nur die Räume zur Aufstellung der Sammlung vermehrt, sondern auch einzelne Theile vorhandener Gebäude verbessert und geschmückt. Von dem auf Kosten des Deutschen Reiches in Angriff genommenen Neubau eines großen Flügels an der Ostseite ist nur erst ein Theil in Rohbau vollendet. Die Bildung des Handels-Museums macht erfreuliche Fortschritte. Von Publikationen des Museums ist außer dem laufenden Jahrgange des „Anzeigers für Kunde Deutscher Vorzeit" nur eine neue Auflage des „Führers durch die Sammlungen" zu erwähnen. — Die Rechnung über Einnahmen und Ausgaben des Museums bezieht sich noch auf das Jahr 1877. Darnach betrugen die Einnahmen im Ganzen 144,122 Mk. Darunter 107,442 Mk. regelmäßige Jahresbeiträge von Seiten des Deutschen Reiches, von Staaten, Städten, Vereinen und Privaten und 6350 Mk. Eintrittsgelder. Die Ausgaben betrugen 136,223 Mk., darunter, abgesehen von den Kosten der Verwaltung, der höchste Posten nämlich 40,559 Mk. für Verzinsung und Tilgung von Schulden, dann 28,102 Mk. für Bauten und nur 16,373 Mk. für die Sammlungen.

R. B.

Vom Kunstmarkt.

Auf der Lepke'schen Auktion in Berlin vom 17. März wurden unter andern folgende Preise erzielt, für

	Mark
F. Kraus, Junge Dame. Halbfigur	600
H. Salentin, Kindergruppe	600
H. Louis, Scene aus dem Kaufmann von Venedig	630
Fr. Voltz, Rindvieh an der Tränke	600
Fr. Werner, Holländisches Interieur	1200
J. G. Vibert, „Le Valet"	2013
Herm. Kauffmann, Vor der Schmiede	498
Gallait, „Art et misère"	6000
Genisson, Interieur einer Kirche	759
Hoguet, Stürmische See	2145
C. v. Kamecke, Wallenstädter See	678
Brendel, Schafstall	1278
Desgl. „Vor der Schmiede"	693
Ed. Hildebrandt, Offene See mit einer Dschunke	1200
Desgl. Wrack am Strande von Teneriffa	900
Roybet, „L'examen de l'héritage"	2403
Verschuur, „Der Postillon"	750
Toulmouche, „Die Briefleserin"	690
C. Hübner, „Die Spinnerin"	600
C. Kröner, „Fuchsjagd"	660
Vautier, Brustbild eines Mädchens	615
Skarbina, „Kunstfreunde"	510
Willems, „La reponse"	2376
H. Schnee, Gebirgslandschaft	654
J. Rostock, Mittelalterliche Stadt	798
Munkácsy, Zwei Porträts. Halbfiguren	780
E. de Schampheleer, Holländische Landschaft	798
Schinkel, Allegorie auf den Frieden von 1815	1200

Ein Theil dieser Gemälde stammt aus der vormals Stroußberg'schen Sammlung.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Stark, C. B., Handbuch der Archaeologie der Kunst. I. Band. Einleitender und grundlegender Theil. 1. Abth. 1. Hälfte. Leipzig, Engelmann. 256 S. gr. 8.

Textbuch zu Seemann's Kunsthistorischen Bilderbogen, nebst Künstler- und Ortsregister. I. Heft: Die Kunst des Alterthums. kl. 8°. 72 u. 20 S. broch. 60 Pf.

Pecht, Fr., Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Zweite Reihe. Nördlingen, Beck. 379 S. 8.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 22 u. 23.
† Carlo Pini und die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz, von H. v. Geymüller. — Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen. — Das Schinkelfest des Architekten-Vereins zu Berlin am 13. März 1879.

Kunst und Gewerbe. No. 15.
Die Kunst-Industrie und der Staat in Frankreich, Vortrag von Dr. Stegmann. — Von der Pariser Ausstellung: Textilarbeit. (Mit Abbild.) — Germanisches Museum Nürnberg.

Chronique des Arts. No. 11.
Le musée des arts décoratifs. — Correspondance d'Angleterre. — La collection Zaballos à Lima.

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Die Kirche zu Marienhave. — Die Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1878. — Ueber altchristliche Monumente Siciliens.

Hirth's Formenschatz. No. 7.
Andrea Sansovino: Totalansicht nebst zwei Detaildarstellungen von einem der Prälatengräber in S. Maria del Popolo in Rom. — Stef. da Bergamo: Schnitzerei im Chor von S. Pietro zu Perugia. — Ein Stück aus Albrecht Dürer's grosser Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. — Hans Holbein d. J.: Zwei Handzeichnungen. — Peter Flötner: Intarsia-Ornamente. — Zwei weitere Stücke aus dem Modellbuch von König. — Wandkästchen mit Waschvorrichtung nach einem alten Original in Nürnberg. — W. Ditterlin: Entwurf zu einem Wappen mit zwei Einhornen. — Drei Steinkrüge, deutsche Arbeiten aus der Zeit von 1580—1620.

Revue Artistique. No. 22.
Grandeur et décadence de Luc. Krabbermans, von L. Van Keymeulen. — Cercle artistique d'Anvers, Exposition.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

17. April



Nr. 27.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Florentiner Privatgalerien. — Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's. I. — Ed. Guichard, Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble; F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. — Thomas Couture †. — Deutsches Gewerbemuseum; München: Internationale Kunstausstellung; Basel. — Prof. A. Wolff; Standbild des Fürsten Bismarck in Köln; Allgemeiner Kunstausstellungs-Kalender. — Pariser Auktionen. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Florentiner Privatgalerien.

Daß neben den drei berühmten öffentlichen Gemäldesammlungen von Florenz, welche bekanntlich allein über 2000 Nummern enthalten und somit das Interesse jedes mehr oder weniger flüchtigen Besuchers vollauf in Anspruch nehmen, die Privatgalerien der Stadt verhältnißmäßig nur geringe Beachtung finden, darf kaum befremden, um so weniger als keine derselben sich der Bedeutung rühmen kann, wie etwa die beiden großen Galerien Doria und Borghese zu Rom, deren Besuch für jeden Kunstfreund geradezu unerläßlich ist. Trotzdem bietet sich Künstlern und Kunstfreunden auch in den Florentiner Privatsammlungen nicht nur vieles Beachtenswerthe, sondern auch manches Hervorragende, das, von den landläufigen Handbüchern mit Stillschweigen übergangen, so wenig gekannt wird, daß es berechtigt erscheinen dürfte, auf die hauptsächlichsten an dieser Stelle in Kürze hinzuweisen.

Am meisten des Besuches würdig und auch noch am meisten frequentirt ist die am Lungarno gelegene Galerie Corsini, welche in einem ihrer Räume eine Reihe erlesener Perlen vereinigt, darunter ein von Florentiner Einflüssen zeugendes Gemälde des Signorelli, eine Madonna mit Kind, dem h. Hieronymus und einem Benediktiner, ferner ein Rundbild von Botticelli, die Madonna das Kind auf ihrem Schooße liebkosend und von sechs reizenden Engeln umgeben, sehr ähnlich der im 1. Saal der Galerie Borghese zu Rom aufbewahrten Komposition, sodann zwei hervorragende Madonnenbilder von Filippino Lippi, von denen leider das eine, Nr. 37, theilweise durch Uebermalung entstellt ist, das andere, ein Medaillon, welches Madonna vor einer reich ornamentirten Nische stehend zeigt, das Kind auf dem Arme haltend, welchem einer der links nahenden Engel eine Schale mit Blumen darreicht, während auf der anderen Seite drei singende Engel knieen, die das Verhältniß Filippino's zu seinem Lehrer recht deutlich veranschaulichen, und im Hintergrunde der kleine Johannes heranwandelt. Rechts neben diesem Gemälde befindet sich eine schöne heilige Familie, ein angeblich von Fra Bartolommeo in Gemeinschaft mit Albertinelli ausgeführtes und mit dem bekannten Monogramm, sowie mit dem Datum 1511 versehenes, doch nicht unbezweifeltes Werk. Einen höchst werthvollen Schatz besitzt die Sammlung in dem ebenfalls in diesem Raume aufbewahrten Raffaelischen Karton zu dem berühmten Porträt Julius' II., einer Erwerbung des Kardinals Neri Corsini. Von Andrea del Sarto sei hervorgehoben eine mythologische Darstellung, Apoll und Daphne, vermuthlich ein Jugendwerk des Künstlers, während zwei Madonnen, die seinen Namen tragen, sicher nur von Schülerhand herrühren. Unter den übrigen Nummern verdienen besonders mehrere Bildnisse aus der Florentiner Schule Beachtung, so das wohl mit Unrecht von Crowe und Cavalcaselle dem Ant. Pollajuolo abgesprochene Porträt eines jungen Mannes und andere von Rid. Ghirlandajo und Pontormo. Eine gute Kopie des Raffaelischen Violinspielers von der Hand des Giulio Romano bietet für das der Welt leider unnahbar gemachte Original des Palazzo Sciarra einen nicht unwürdigen Ersatz. Die Venezianer sind durch Tizian mit einer Toilette machenden Venus, Paolo Veronese mit einer Verkün-

digung und andere Arbeiten vertreten. Es befindet sich ferner dort eine wenn auch nicht sicher auf Sebastiano del Piombo zurückzuführende, so doch höchst bedeutende Kreuztragung Christi.

Wir übergehen die Bilder der Bologneser Schule, die Schlacht- und Marinegemälde des Salvator Rosa sowie das von Ribera Vorhandene und die Porträts des fruchtbaren Sustermans, die hier wie in der weiterhin zu erwähnenden Galerie Berte sehr zahlreich sind, und wenden uns zu der jenseits des Arno liegenden Sammlung Torrigiani, die ebenfalls einige interessante ältere Stücke enthält, so im 2. Zimmer die zum Schmucke von Hochzeitstruhen bestimmten figurenreichen Kompositionen aus der Geschichte des David, die, früher dem Benozzo Gozzoli zugeschrieben, nach der sehr wahrscheinlichen Vermuthung von Crowe und Cavalcaselle wohl vielmehr auf einen der Peselli zurückzuführen sind. Das eine der zwei trefflich erhaltenen Tafelbilder zeigt in erzählendem Nebeneinander den jungen Helden als Hirten bei seinen Rindern, seine Vorbereitung zum Kampfe, sein Erscheinen vor Saul und den Kampf mit dem Riesen und dessen Fall; in der anderen Darstellung hält der Sieger seinen Einzug in die Stadt, mit der Schleuder und Goliath's Haupt auf dem Triumphwagen stehend; die Sicherheit in den kühnsten Verkürzungen des Pferdeleibes erinnert an Gozzoli und Paolo Uccelli, von welchem das Bild Nr. 13, ein Argonautenzug, in dieser Hinsicht zum Vergleich auffordert. Demselben Zwecke, wie die vorerwähnten Kompositionen dienend und ebenfalls dem alttestamentlichen Stoffkreise angehörig sind vier Historien der Esther, eine schöne Jugendarbeit des Filippino Lippi. Von Pollajuolo findet sich im 3. Zimmer unter Nr. 20 ein männliches Brustbild von trefflicher Charakteristik, desgleichen eines von Luca Signorelli, angeblich ein Selbstporträt, mit zwei Hirten im Hintergrunde, ähnlich denen in dem bekannten Rundbilde der Madonna, welches im ersten Korridor der Uffizien aufgehängt ist. Mit den dem Pinturicchio zugeschriebenen Hochzeitsscenen kommen wir freilich in die Sphäre gewagter Nomenclaturen, an welchen der Katalog eine selbst für eine Privatsammlung auffallend lange Reihe von Beispielen bietet; so werden, um von den Holbein, Rubens, van Dyck und andern Ausländern zu schweigen, mit Namen wie Albertinelli, Peruzzi, Tizian, Tintoretto, Guido Reni u. s. w., Bilder beehrt, die selten auch nur für leidliche Nachahmungen der betreffenden Meister gelten können. Aus neuerer Zeit seien noch zwei Gemälde des Tiepolo angeführt, eine Kreuztragung und Alexander der Große, eine Ansprache an seine Krieger haltend.

An Umfang geht den Florentiner Privatsammlungen voran die Galerie des Marchese Panciatichi, welche in 16 Zimmern über 400 Gemälde, darunter allerdings manches Mittelgut, vereinigt. Im ersten Raume begegnet man einer Anzahl von Arbeiten aus Giotto's Schule und einem Martyrium des h. Sebastian von Raffaellin del Garbo, im zweiten einigen meist recht zweifelhaften Niederländern, unter denen Memling und „Luca di Leida" nicht fehlen, zwei den Namen des Andrea del Sarto führenden Madonnen, von denen allerdings die eine, mit brauner Untermalung, den Eindruck der Echtheit macht, während das angebliche Brustbild des Baccio Valori sich nur als eine schwache Nachahmung erweist. Auch die dem Fra Bartolommeo beigelegten Nummern sind nichts weniger als sicher. Ein prächtiger weiblicher Kolossalkopf al fresco, den der Katalog dem Michelangelo zuschreibt, läßt es bedauern, daß eine minder prätentiöse, aber sichere Benennung nicht festgestellt ist. Von Raffael's Madonna della seggiola befindet sich in dem nämlichen Raume eine vorzügliche alte Kopie von unbekannter Hand. Als Perle der ganzen Sammlung ist indeß wohl das Kniestück einer Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Weintrauben auf einer Schale darreicht, von Filippo Lippi zu bezeichnen; dasselbe hat viele Verwandtschaft mit dem schönen Bilde ähnlichen Gegenstandes in der kleinen Galerie des Arcispedale di S. Maria Nuova, auf welche wir bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen wollen, übertrifft es jedoch noch an Innigkeit der Empfindung. Auch von Fra Diamante beherbergt derselbe Raum eine Madonna mit Kind, das kleine Nebengemach eine Reihe von Arbeiten, bei denen man wieder mit der Benennung — man liest Namen wie Castagno, Botticelli, Ghirlandajo, Mantegna u. s. w. — theilweise sehr kühn verfahren ist. Ein anderes Zimmer vereinigt Meister der Bologneser Schule und Arbeiten des Cigoli, Salviati, Bassano und anderer. Von Sustermans finden sich weiterhin drei Kinder der Familie Ximenes, von Philipp Roos zwei große Landschaften, darunter hervorzuheben die Cascaden des namenverleihenden Tivoli. Wohl sicher echt dem Kolorit und dem Kopftypus der Hauptfigur nach ist die als Bonifazio bezeichnete Madonna, die das schlafende Kind anbetet, daneben der kleine Täufer. Von den Gemälden des vergangenen Jahrhunderts, die besonders zahlreich in der Sammlung vertreten sind, möge ein geistreich behandeltes Porträt des Metastasio von Pompeo Batoni genannt sein. Eine bessere Anordnung als die gegenwärtige, bei der man nicht erkennt, ob überhaupt ein bestimmtes Princip maßgebend gewesen, wäre der Sammlung sehr zu wünschen.

Zum Schluß noch einige Worte über die aus Palazzo Guadagni stammende kleine Galerie Berte (Via de' Malcontenti Nr. 9), die sich zum größten



Theil aus Gemälden des 17. Jahrhunderts zusammensetzt. Sustermans ist, wie erwähnt, stark vertreten; von Carlo Dolci findet sich ein Madonnenkopf und ein Brustbild der Judith, von Bassano eine Taufe Christi, eine Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten und ein Presepio; Thierstücke von Rosa da Tivoli und mehrere Landschaften von Salvator Rosa, ein keck gemaltes kleines Bild von Tiepolo, die Auffindung des h. Kreuzes durch Helena. Für eine schöne Darstellung des h. Sebastian wird im Katalog, wohl sicher mit Recht, Schiavone als Urheber angesprochen. P. S.

Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's*).

I.

Standpunkt der Forschung und Anforderung der Praxis.

Es ist ein offenkundiges Geheimniß, daß die Klassifikation der Kupferstiche, welche von Bartsch in die Literatur eingeführt und von Passavant und Anderen bis auf den heutigen Tag fortgesetzt und geübt wurde, allerdings dem praktischen Bedürfnisse entspricht, daß sie aber den Anforderungen, welche die Wissenschaft an einen beschreibenden Katalog eines Stecher- oder Radirer-Werkes stellt, nach keiner Richtung hin genügt. Die einzig rationelle Lösung dieser Aufgabe besteht in der Aufstellung chronologischer Kataloge, und die Herstellung solcher, nach der Zeit der Entstehung der einzelnen Blätter geordneten Verzeichnisse bildet die nächste und dringendste Aufgabe der Kupferstichkunde.

Bei der wissenschaftlichen Erörterung kunstgeschichtlicher Fragen ist die Zeit der Entstehung des Kunstwerkes die erste Frage, aus deren Beantwortung alle übrigen zu entscheiden sind. Es muß unwiderleglich sichergestellt sein, wann ein bestimmtes Kunstwerk entstanden ist, um entscheiden zu können, wer es hervorgebracht hat. Dem umgekehrten Vorgange fällt mehr als die Hälfte der zahllosen Irrthümer, welche die Kunstgeschichte entstellen, zur Last. Die Frage ist ebenso wichtig für Dürer, für Marc Anton, für Lucas van Leyden wie für Rembrandt und jeden Anderen, aber bei keinem der Genannten spielt sie eine so maßgebende Rolle, wie bei dem Letzten.

Der erste Schriftsteller, der für Rembrandt einen derartigen chronologischen Katalog aufzustellen versuchte, war Vosmaer, und wir haben an einem anderen Orte**) die Vorzüge und Schwächen dieser Arbeit hervorgehoben; hier wollen wir nur erwähnen, daß Vosmaer in anerkennenswerther Weise das gesammte Werk des Meisters, seine Gemälde, Radirungen und Handzeichnungen in den Bereich seiner Aufstellung zog. Gestützt auf diesen Versuch Vosmaer's und an der Hand der Ausstellung von Rembrandt's Radirungen, welche der Burlington Fine Arts Klub im Jahre 1877 in London veranstaltete, ist nunmehr Middleton an die Lösung dieser Frage herangetreten, indem er sich hierbei lediglich auf die Radirungen des Meisters beschränkte.

Bisher ordnete man die Radirungen oder Stiche eines Meisters, selbstverständlich auch die Rembrandt's, nach dem Gegenstande, den sie darstellen; man gruppirte biblische und mythologische Sujets, Selbstporträts, Studienköpfe, Porträts 2c. zusammen, um das Auffinden bestimmter Blätter zu erleichtern und überhaupt zu ermöglichen. Es ist einleuchtend, daß dieser Weg ein verhältnißmäßig einfacher ist; man braucht nur darüber einig zu sein, was ein Blatt vorstellt, um über den ihm anzuweisenden Platz zur allgemeinen Befriedigung entscheiden zu können. Dies kommt aber selbstverständlich bei einem chronologischen Kataloge nicht mehr in Betracht; die Produktionen eines Meisters sind in Beziehung auf den klassifikatorischen Werth des Gegenstandes ganz unabhängig von seinem Schaffen; dagegen ihrem inneren Gehalte, ihrer Wesenheit, Form und technischen Behandlung nach in weit höherem Grade an seinen Entwicklungsgang gebunden. Ein chronologischer Katalog kann somit nicht nach äußeren Unterscheidungszeichen, sondern er muß nach inneren unumstößlichen Beweisgründen geordnet sein; oder mit anderen Worten: die Schwierigkeiten, die sich einem derartigen chronologischen Verzeichnisse entgegenstellen, sind so bedeutend, sie erfordern eine so vollkommene und minutiös genaue Kenntniß der Individualität, des gesammten Schaffens und jeder Phase des genuinen Entwicklungsganges des Künstlers, daß es Niemanden befremden kann, wenn es bis heute noch keinen, nur halbwegs genügenden Katalog eines Meisterwerkes gibt und auch noch lange nicht geben wird.

Die Gründe, welche die chronologische Einreihung eines Blattes bedingen, sind nur dann für Jedermann leicht kenntlich, wenn das Blatt echt bezeichnet und datirt ist. Wenn es aber nicht bezeichnet und nicht datirt ist, dann liegt die Sache anders; dann ist für die Einreihung eines solchen die Entscheidung von Fall zu Fall zu treffen, und derjenige, der dieselbe fällen will, muß über so imponirende Kenntnisse verfügen, daß er seine Klassifikation entweder motiviren kann, oder daß wir ihm, wenn er dies zu thun nicht in der Lage wäre, welcher Fall unzählige Male vorkommen dürfte, auf sein Wissen und seine Erfahrung hin glauben können.

---

*) A Descriptive Catalogue of the etched Works of Rembrandt van Rhyn by Charles Henry Middleton B. A. London, John Murray. 1878.

**) Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1878, Nr. 68, 69 und 73.

Wir müssen ihm die Fähigkeit zutrauen können, daß er in der Lage ist, ein Gesetz für seinen Meister zu normiren und müssen überzeugt sein, daß er, wenn er auch nicht jedes Wort mit seinem Motivenberichte begleitet, diesen doch stets zur Verfügung hat, um auf jede Interpellation antworten zu können. Und dies ist der wunde Punkt des Middleton'schen Buches; er bringt nicht nur keinen ausreichenden Motivenbericht bei, er verfügt nicht einmal über einen solchen.

Trotz der angeführten Schwierigkeiten ist die besprochene Aufgabe für Rembrandt verhältnißmäßig leicht, denn eine bedeutende Anzahl seiner Original-Radirungen ist datirt, und wir haben datirte Blätter nahezu aus allen Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit. Das Mißliche an diesen datirten Radirungen ist nur das Eine, daß auch unter ihnen falsche Blätter enthalten sind, d. h. Blätter, welche betrügerischer Weise mit der Bezeichnung Rembrandt f. und einer Zahl versehen wurden. Diese Blätter müssen vor allen anderen bestimmt und unumstößlich aus dem Werke ausgeschieden werden, denn sie äffen uns unaufhörlich in der Bestimmung der anderen.

Ueber diese erste und wichtigste Frage ist aber Middleton mit sich nicht nur nicht klar, sondern er ist mit sich überhaupt nicht einig darüber, was an Rembrandt's Radirungen wirklich echt oder falsch ist. Allerdings ist die Lösung dieser Hauptfrage erst das Schluß-Resultat eines chronologischen Kataloges; aber für denjenigen, der einen solchen publicirt, muß die Frage bereits unabänderlich erledigt sein. In diesem Punkte darf sich keine Unsicherheit, kein Herumtasten, vor Allem kein Rathen zeigen, sondern ein positives, fest gegründetes Wissen, basirt auf die genaue Kenntniß des Entwicklungsganges des Meisters. Von *wem* die Fälschung oder das unterschobene Blatt herrührt, das ist eine andere Frage; darüber kann man verschiedener Ansicht sein; aber ob es von dem Meister, oder ob es nicht von dem Meister ist, darüber darf der Verfasser eines solchen Katalogs nicht in Zweifel sein. Middleton ist auch nicht in einem einzigen Falle seiner Sache gewiß. Sein Motivenbericht, wenn er einen zu geben in der Lage ist, beschränkt sich auf eine verzweifelte Hin- und Her-Ratherei; in zwanzig Fällen muß der arme Bol, in anderen zehn Fällen der gute Livens, in weiterer Noth der wackere Vliet zu der haltlosen Muthmaßung herhalten, daß er es gewesen sein könnte, von dem irgend ein Blatt herrührt; in anderen Fällen wird noch ein vierter oder fünfter hergeholt; Middleton glaubt stets, meint stets, vermuthet stets, daß dies nicht Rembrandt's Hand sei, sondern die eines Anderen; er glaubt es! — Ja, wenn Middleton's Glaube nur sicher, nur überzeugungstreu wäre, wie irgend ein anderer Glaube, so möchten wir ihm auch glauben; aber so glauben wir ihm nicht nur nicht, sondern wir sind eher geneigt, das Gegentheil dessen zu glauben, was er sagt, und werden in den meisten Fällen gut daran thun.

Wir haben mit den vorstehenden Zeilen nur den Standpunkt klar zu stellen gesucht, von welchem eine derartige Aufgabe ausgehen muß, wenn sie den Anforderungen genügen oder überhaupt ein Resultat haben soll. Auf Nebenumstände einzugehen, ist unthunlich, weil Middleton anderer Ansicht sein dürfte, als wir, und eine Meinungsverschiedenheit darüber, ob ein Blatt in das Jahr 1630 oder 1640 gehört, nicht das Geringste entscheiden kann, sondern lediglich geeignet wäre, das Chaos noch zu vergrößern.

Es handelt sich also um einen Prinzipienpunkt, um einen Grundpfeiler, aus dessen Fallen oder Stehenbleiben sich entweder ein unbilliges Urtheil unsererseits oder die Unfähigkeit Middleton's, eine solche Arbeit anzufassen, die Werthlosigkeit dieses Katalogs und die Nichtigkeit seiner sämmtlichen Hypothesen ergeben muß.

Ehe wir aber an diese theoretische Erörterung gehen, müssen wir der praktischen Seite des Buches mit einigen Worten gedenken; wir meinen damit diejenige Fassung desselben, die es vom Standpunkte des gesunden Menschenverstandes haben muß, um überhaupt literarisch brauchbar zu sein. Es hat beinahe den Anschein, als hätte Middleton 25 Jahre lang darüber nachgedacht, wie er es anfangen müsse, um sein Buch für Jedermann — auch für ihn selbst — unbrauchbar zu machen.

Man citirt die Rembrandt-Radirungen nach der von Bartsch, Claussin, Wilson oder Ch. Blanc eingeführten Nummernfolge. Jeder der Genannten hat eine eigene Nummerirung vorgenommen; weil dies aber der Fall ist, hat es noch jeder Nachfolger des Bartsch für unumgänglich nöthig gehalten, da er nicht allein auf der Welt ist, seiner Nummer jene seiner Vorgänger beizugesellen, um einen Rückweis zu ermöglichen, und überdies seinen Katalog mit rückführenden Verzeichnissen versehen, um, wenn die Bartsch- oder Claussin-Nummer eines Blattes bekannt ist, die Ch. Blanc-Nummer zu finden. Middleton hat nicht nur unterlassen, die alten Nummern anzugeben, sondern sich auf ein einziges solches Verzeichniß beschränkt, in welchem sich der Leser, wenn er Lust hat, zurechtfinden mag; uns ist dies nicht gelungen. Nun sollte man aber erwarten, daß Middleton sein chronologisches Verzeichniß durchführen werde? Weit gefehlt! Er führt es *nicht* durch.

Er theilt seine Radirungen abermals nach Sujets und unterscheidet: Studienköpfe und Porträts, biblische und religiöse Darstellungen, Phantasiestücke und Land-



schaften, und ordnet jede dieser vier Abtheilungen für sich chronologisch.

Wir haben also nicht ein, sondern vier chronologische Verzeichnisse bekommen, und haben bei der ganzen Procedur nichts gewonnen als eine neue Nummerirung der Rembrandt-Radirungen, welche unhaltbar, undurchführbar und nicht einmal praktisch zu verwenden ist. **Alfred von Wurzbach.**

Kunstliteratur.

Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble par Ed. Guichard. Texte par Armand Darcel. Paris, Baudry, 1878. Fol. (10 Lieferungen zu 10 Blättern).

Zur Herausgabe dieses Werkes, das man wohl als eine Sammlung von Urkunden zur Geschichte der dekorativen Kunst bezeichnen darf, haben sich zwei bewährte Männer vereinigt. Der „Architecte décorateur" Ed. Guichard, dem das Verdienst gebührt, die auf dem Gebiete des Geschmackes und der Mode tonangebende „Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" gegründet zu haben, besorgte die Auswahl der schönsten Musterstücke aus der Schatzkammer des Garde-Meuble; Armand Darcel, gegenwärtig „Administrateur des Gobelins", übernahm den Text, der, da die geschichtliche Einleitung dem Schlusse des Werkes vorbehalten ist, sich vorderhand in den Grenzen fachmännischer Beschreibung der theils in Lichtdrucken, theils in Farbendrucken vervielfältigten Kunstteppiche, Gemälde auf Seide, auf Leinwand, Plattstickereien u. s. w. hält. Ueber die Auswahl des Gebotenen steht uns kein Urtheil zu, da wir weder von dem Umfang des staatlichen Vorrathes, noch von dem Zustande der überhaupt benutzbaren Tapeten irgend welche Kenntniß haben. Anders verhält es sich mit der eingehenden Behandlung jedes Blattes unter der Feder A. Darcel's; da können schon jetzt, obgleich uns erst drei Lieferungen vorliegen, die Akten mit einem unbedingten Lob geschlossen werden. Jeder in der französischen Literatur bewanderte Kunstfreund weiß ja, wie gründlich und anziehend zugleich der Verfasser des „Trésor de Conques", der „Excursion artistique en Allemagne", der treue Mitarbeiter der „Annales archéologiques" und der „Gazette des beaux-arts" zu schreiben versteht.

Es ist bekannt, in welch genialer Weise Colbert durch die in äußerst kurzer Zeit bewirkte Hebung der Industrie der verschwenderischen Prachtliebe Ludwig's XIV. in die Hände arbeitete. Kaum zehn Jahre nach seiner Thronbesteigung besaß das Land schon 44,200 Webstühle für Wolle, erzeugten die Seidenarbeiter schon um mehr als 50 Millionen Francs Stoffe, wetteiferten die französischen Spitzen, Tücher, Glas- und Töpferwaaren mit den Erzeugnissen der am meisten vorgeschrittenen Staaten. Der unvergleichliche Luxus, mit dem der junge König sich zu umgeben wünschte, sollte dem trügerischen Glück seiner ersten kriegerischen Erfolge entsprechen. Die Sonne begnügte sich in ihrem Reiche nicht damit, zu glänzen; sie sollte blenden. Wer schickte sich hiezu besser als Maler und Weber? Sie hatten auch vollauf zu thun, um alle Gemächer, Säle und Galerien der Residenzen mit steifen, hochtrabenden Geschichtsbildern oder heiteren Phantasiegebilden zu zieren. Es galt, ungewöhnlich große Flächen sinnig und sinnlich zu beleben, gleichsam zu beseelen. Allein nicht nur das Talent, die Uebung auch macht erfinderisch; ein ganzes Geschlecht von Künstlern entwarf mit erstaunlicher Leichtigkeit, eine Schaar geschickter Schüler führte ihre Skizzen mit unglaublichem Eifer aus. Doch selbst die leichtsinnigste Verschleuderung aller Kunstmittel konnte nicht die Tuileries, Versailles und all' die andern königlichen Lustschlösser gleichzeitig dekoriren. Die Gobelins waren entmuthigt, die Manufacture de Beauvais griff ihnen nach Möglichkeit unter die Arme, endlich wurde auch die Hilfe der „Manufacture royale des tapis de Turquie" zu Chaillot aufgeboten, und dennoch mußten auch in Flandern Tapeten bestellt werden, ja man verfiel sogar, um Zeit zu gewinnen, auf das Aushülfsmittel, auf gespannte Seidenzeuge Tapetenmuster zu malen! Unter Ch. Lebrun, der von 1660 bis 1690 als Direktor der Gobelins wirkte, und unter seines Nachfolgers P. Miquard Leitung lieferten die beiden Coypel, Charles und Noël, Claude Hallé, Fr. Desportes, J. B. Oudry die geistvollsten und lebendigsten Entwürfe, aus welchen uns der Geschmack des frivolen XVII. Jahrhunderts mit einer liebenswürdigen Ungebundenheit anspricht; doch bringen die Herausgeber auch Blätter aus dem XVI. Jahrhundert: Jagden nach Bernard van Orley und einen „Triumph" nach einem Karton Giulio Romano's.

Die Darstellungen dieser beiden unterscheiden sich wesentlich von den Vorwürfen der französischen Künstler. Ihre Gemälde sind keineswegs speziell für den Webstuhl entworfen, gehören, wie so manche Kompositionen Lebrun's oder Mignard's, zu jenen Leistungen, die auf der Leinwand gezeichnet und gemalt, vom Kunstweber nur nachgebildet worden sind. Die auf solche Art vervielfältigten Bilder enthalten sich selbstverständlich des reichen Beiwerks, der überquellenden architektonischen und figürlichen Zierathen, der Blumengewinde, Fruchtschnüre, Blätterornamente und Chimären aller Art und Unart, kurz all des holden Unsinns und spielenden Uebermuthes, den wir gemeiniglich als „Arabesken" begrüßen. Sie aber, diese launigen und

lustigen Improvisationen, machen eben die originelle Eigenart der französischen Tapeten unter Ludwig XIV. aus, durch sie, und nur durch sie wurde der moderne Kunstmarkt mit den uns beschäftigenden mustergiltigen Vorlagen bereichert.

Diese heftig angefeindeten, arg verleumdeten Arabesken, aus wie unzähligen einseitigen und gründlichen Angriffen sind sie nicht schon siegreich hervorgegangen! Noch bevor sie von Giov. da Udine, ihrem modernen Pathen, ausgeführt worden, waren sie bereits von Plinius und Vitruvius geschmäht und verfolgt, so daß ihnen Monsignore Barbaro, der Herausgeber des letzteren, flugs das Lebenslicht auszublasen vermeinte, indem er sich zu schreiben vermaß, sie hätten keine Berechtigung des Daseins, weil es ihnen an jedem einheitlichen Grundgedanken, dieser Seele jeder Komposition, mangle. Serlio verfährt zwar etwas gnädiger mit ihnen, doch läßt er sie aus kritischer Barmherzigkeit nur für unwesentliche Räume gelten. Für die kompilatorischen Augen Vasari's bilden sie nur eine Gattung ausgearteter, beklagenswerther Malerei, Milizia endlich, ärgerlich darüber, daß es ihm nicht gelingt, sie systematisch abzuhandeln, fertigt sie gar mit einem barschen „abuso d'ornamento" ab. Allein — wozu der Lärm? Polidoro, il Rosso, Perino del Vaga, Maturino, Giulio Romano, ja ein Raffael sogar haben sich der lebensvollen, unsterblichen Findlinge mit Liebe angenommen, sie gepflegt und gehegt, vielleicht sogar ein wenig verzärtelt. Und ein Bramante wagte es, sie farbenprächtig in einen seiner reizendsten Renaissancebauten, die Incoronata einzuführen; ein Semolei hielt sie der Sala d'oro des Dogenpalastes würdig — und wenn wir aus unseren Tagen nur an die reizenden Arabesken im Wielandzimmer des Weimarer Schlosses erinnern wollen, geschieht es nur, weil sich jeder Leser leicht vorstellen mag, in welche angenehme Aufregung uns die wiederholte Durchsicht dieser dreißig Blätter versetzt hat.

Sie haben uns in der That durch den Reichthum der Motive, die gleichsam sorglose, jedoch bei näherer Betrachtung vorsorgliche Vertheilung und Beherrschung derselben, durch das stets befolgte, wenn auch nicht leicht zu erfassende Gesetz der Symmetrie, dieser wahren Harmonie für das kunstsinnige Auge, durch die ungesuchte, bald hätten wir gesagt, natürliche Grazie der Anordnung einen wahren, einen anregenden Genuß gewährt. Je vertrauter wir mit diesen scheinbar willkürlichen Gebilden wurden, je lauter wir diese brillanten Capriccio's in unserem Inneren nachklingen ließen, desto deutlicher erkannten wir, daß die Blüthen und Blumen der Renaissance keineswegs kaleidoskopische Zufälligkeiten, vielmehr stets, wenn gleich nur lose und leise durch den Faden des Witzes oder stärker, strenger, durch das Band eines Gedankens zusammengehalten werden. Allein die Aufgabe, das Bild oder die Abbildung der Tapete, die der Beschauer mit einem Blick genießt, dem Leser in allen hundertfältigen Einzelheiten zu beschreiben, möge uns als eine ohnehin unzulängliche, zu undankbare erlassen werden. Der müssige Kunstfreund, der wißbegierige Industrielle dürfte nach dem Gesagten wohl darüber im Klaren sein, nach welcher Bereicherung seiner Kenntnisse er in diesen Fundgruben zu schürfen hat. Doch mögen zu ihrer genaueren Orientirung etwa noch die folgenden Angaben dienen.

Die bisher erschienenen Blätter gehören fünf längst nicht mehr vollständig erhaltenen Serien an, von denen jede aus zwölf Tapeten bestand; jede einzelne derselben wird durch eines der Zeichen des Thierkreises wieder besonders gekennzeichnet und meist überdies noch unter die Oberhoheit einer heidnischen Gottheit gestellt. Die so verschiedenartigen Farbendichtungen wachsen folglich jederzeit aus einem mythischen Boden heraus und entwickeln sich als allegorische Gebilde. Das Haupt- oder Mittelbild gibt so nur den Grundton an, in dem sich die reich orchestrirte Melodie bewegt; es wird sehr häufig durch die schwanken Ranken der Arabesken von seiner ersten Stelle verdrängt, in seinem Ansehen geschmälert. Das ist allerdings eine arge Versündigung an der ästhetischen Zucht und Regel. Aber möge ein Anderer diesen Uebermuth verurtheilen! In unsern Augen hat dieses freie frohe Völklein einen uralten Freibrief, denn:

> Was sich nie und nirgends hat begeben,
> Das allein veraltet nie.

Eug. Obermayer.

---

* Friedrich Pecht hat von seinem größeren biographischen Sammelwerke: „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts" eben den zweiten Band veröffentlicht, welcher elf Charakterbilder theils lebender, theils unlängst verstorbener Meister enthält, darunter die Charakteristiken Rethel's, Genelli's, Kaulbach's, Menzel's, Lenbach's, Defregger's und Makart's. Wir kommen auf das frisch geschriebene, mit zahlreichen persönlichen Erinnerungen durchwebte Buch demnächst ausführlich zurück.

Todesfälle.

Thomas Couture, geboren am 21. December 1815 in Senlis, ist am 30. März einem Magenkrebsleiden erlegen.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Im Deutschen Gewerbemuseum ist gegenwärtig eine Ausstellung weiblicher Handarbeiten veranstaltet, die, aus Beiträgen des Badischen Frauenvereins zu Karlsruhe und aus solchen der Frau M. Beeg, geb. v. Auffeß, zu Nürnberg bestehend, sowohl bei der Frauenwelt, deren Beachtung sie in erster Linie herausfordert, als auch, abgesehen von diesem zunächst betheiligten Kreise, bei jedem Freunde unseres modernen Kunstgewerbes auf ein reges Interesse rechnen darf. Der Badische Frauenverein, der unter dem Protektorat und der lebhaftesten persönlichen



Theilnahme und Förderung der Großherzogin eine vielseitige segensreiche Thätigkeit entfaltet, giebt hier in einer kleinen Auswahl mannigfach gearteter Stücke ein, wenn auch nicht erschöpfendes, so doch immerhin sehr dankenswerthes Bild seiner für die Ausdehnung weiblicher Erwerbsfähigkeit wie für die Verbreitung eines gründlich gebildeten und geläuterten Kunstgeschmacks in gleichem Maaß ersprießlichen Bestrebungen, während die im Ganzen zwar minder opulente, dabei aber keineswegs weniger beachtenswerthe Ausstellung der Frau Beeg den Beschauer mit einer der trefflichsten Meisterinnen echt weiblicher Kunstfertigkeit bekannt macht. Beide Gruppen, die durch einen Vergleich miteinander ihre eigenthümlichen Vorzüge nur desto deutlicher offenbaren, beschränken sich im Wesentlichen auf das Gebiet der Stickerei und repräsentiren die verschiedenen Gattungen dieser Technik, die Buntstickerei in Platt- und Kreuzstich, die seit Kurzem immer mehr in Aufnahme kommende Leinenstickerei, die der mannigfachsten Behandlung fähige Applikationsarbeit und die zahlreichen Nüancen eines jeden dieser Zweige durch eine Anzahl fast durchweg in hohem Grade gediegener Beispiele, die sich zum größeren Theil an vorhandene ältere Muster anlehnen und durch deren geschickte Verwerthung neue und oft sehr glückliche Wirkungen zu erzielen wissen. Während die Arbeiten des Badischen Frauenvereins hierbei vor allem auf Stattlichkeit und vornehmen Reichthum der Gesammterscheinung ausgehen und die hervorragendsten derselben sich theils durch stilvolle Kompositionen der Muster, theils durch reiche und bisweilen sehr eigenartige und imponirende Farbeneffekte auszeichnen, ist es bei den Arbeiten der Frau Beeg in Zeichnung und Farbenstellung gerade dieser intimere Reiz einer beweglichen und liebenswürdig ansprechenden Erfindung, der ihnen ihr besonderes individuelles Gepräge verleiht und einige ihrer Stickereien, wie namentlich mehrere kleine, mit größter Delikatesse in Seide gestickte Decken, zu echten Kunstwerken stempelt. — Zu unserer in Nr. 25 d. Bl. veröffentlichten Notiz sei berichtigend hinzugefügt, daß an dem dort beschriebenen Ebenholzkasten nicht das Schloß Glienicke, sondern die Burg Hohenzollern abgebildet ist.

Aus München wird uns geschrieben: Die internationale Kunstausstellung, welche im Sommer dieses Jahres in München veranstaltet werden wird, verspricht sehr stark beschickt zu werden. Namentlich steht eine lebhafte Betheiligung von Seite der französischen Künstler in sicherer Aussicht. Vor einigen Tagen ist im Staatsministerium des Königlichen Hauses und des Aeußern aus Paris die verbürgte Mittheilung eingelangt, daß die französische Regierung ihre Absicht erklärt hat, das treffliche internationale Unternehmen ihrerseits nach allen Kräften zu unterstützen und ihm allen wünschenswerthen Vorschub auch dadurch zu leisten, daß sie aus den öffentlichen Museen und Sammlungen des Landes eine große Anzahl von geeigneten Kunstwerken zur Ausstellung einsenden wolle, ein Beispiel, welches nunmehr sicherlich von zahlreichen französischen Künstlern bezüglich ihrer eigenen Werke werde nachgeahmt werden, während bis jetzt aus Frankreich eine ausgiebige Betheiligung seitens seiner Künstler keineswegs außer Zweifel stand.

B. **Basel.** Die Abtheilung moderner Bilder in unserem Museum ist um ein interessantes Gemälde von Barzaghi-Cattaneo bereichert worden, welches Fiesco darstellt, der seine Gemahlin beschwört, die Herzogswürde nicht anzunehmen. Dasselbe erfreut sich hier allseitigen, lebhaften Beifalls.

Vermischte Nachrichten.

Professor Albert Wolff, dem die plastische Ausschmückung des neuen Museums in Schwerin übertragen ist, arbeitet gegenwärtig an einer Figurengruppe, welche in dem Giebel des von sechs Säulen gebildeten Portikus über dem Haupteingange placirt werden soll. Er hat sich in seiner Komposition antiken Vorbildern angeschlossen und ein Relief geschaffen, welches die Vermählung von Amor und Psyche darstellt. In der Mitte sieht man Zeus auf einem Thronsessel. Zu beiden Seiten stehen Amor und Psyche, die der Göttervater vereinigt. Links schließen sich dieser Gruppe Juno und Hebe an, während rechts Venus und Peitho stehen. Diesen folgt Bacchus mit dem Panther, während ihm gegenüber Apollo steht. Den Schluß bilden rechts der Sonnengott Helios mit dem Wagengespann, die Rosse erscheinen aber, dem Raum des Giebelfeldes entsprechend und gemäß den antiken Vorbildern, nur mit den oberen Körpertheilen. Links bildet den Schluß Selene in ähnlicher Gestaltung. Auf der Spitze des Giebels wird eine Gruppe aufgestellt, welche den Frieden darstellt. Alle diese Figuren sollen, der „Post“ zufolge, in gebranntem Thon ausgeführt werden. Außerdem arbeitet Professor Wolff an zwei Gruppen, welche auf den Treppenwangen des Museums aufgestellt werden sollen. Die eine stellt Rom und Athen als die Stätten der antiken Kunst dar, die andere Gruppe wird durch zwei weibliche Figuren gebildet, welche Germania und Megalopolis vorstellen und Beziehungen auf die letzten Ereignisse enthalten. Der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin hat bei seiner jüngsten Anwesenheit in Berlin das Atelier des Künstlers besucht, sämmtliche Arbeiten besichtigt und seine Zufriedenheit mit den Kunstwerken ausgesprochen, sowie deren Ausführung genehmigt.

Das Standbild des Fürsten Bismarck in Köln, nach dem preisgekrönten Modell des Bildhauers Fritz Schaper von G. Gladenbeck in Berlin in Bronze gegossen, wurde am 1. April als dem 65. Geburtstage des Fürsten feierlich enthüllt und Namens der Stadt vom Bürgermeister Becker in Besitz genommen. Das Standbild, auf einem einfachen Granitsockel errichtet und nahezu 3 Meter hoch, verdankt sein Entstehen einem von dem Kaufmann Chr. Andreae ausgesetzten Legate von 20,000 Mk., welcher Betrag durch eine Schenkung des Freiherrn Friedrich von Diergardt verdoppelt wurde. Zum Standort des Denkmals wurde der inmitten des regsten Verkehrs liegende Augustinerplatz ausersehen.

Ein Allgemeiner Kunstausstellungs-Kalender ist soeben, von Mitgliedern der Münchener Kunstgenossenschaft nach Originalberichten zusammengestellt, in Kommission bei Schandri & Wahnschaffe in München erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen. Derselbe enthält in gedrängter Kürze die allgemein üblichen Bestimmungen oder Wünsche und Fingerzeige, welche den Künstlern willkommen sein durften, ebenso wie die in kalendarischer Form gegebene Uebersicht aller periodischen Ausstellungen. Dabei ist Alles verzeichnet, was dem Absender zweckmäßig und wünschenswerth erscheinen muß, also z. B. Anmeldungen, Einlieferungen, Termine, Verpackung und Frachtangelegenheiten, gebotene Garantie (Feuerversicherung) über Haftbarkeit der Vereine, ferner etwaige Prämien (Medaillen), Eigenthumsrechte, Verkaufsprovision, Zollverhältnisse, Adressen der resp. Geschäftsführer und Vorstände ꝛc. So ist es beispielsweise für jeden Betheiligten gewiß sehr erwünscht, im Voraus zu erfahren, daß bei der Exposition im Krystallpalast zu Sydenham keine schwarzen Rahmen zugelassen werden, oder daß jeder Künstler, welcher ein Werk an den Kunstverein für Böhmen (Prag) verkauft, damit auch das Recht der Vervielfältigung für ein Vereinsblatt abzutreten habe. Daran schließt sich zur leichteren Handhabung ein alphabetisches Städteverzeichniß der periodischen Ausstellungen, ebenso aller permanenten Ausstellungen von Kunstvereinen, Genossenschaften und Kunsthandlungen. Beigegeben ist ein geographisches Kärtchen über den herkömmlichen Turnus einzelner Vereine. Der Preis beträgt 50 Pf. Der Reinertrag über die Selbstkosten ist dem Münchener Künstler-Unterstützungs-Verein zugedacht.

Vom Kunstmarkt.

Pariser Auktionen. Die Paravey'sche Antikensammlung, welche am 27. und 28. Februar versteigert wurde, gab zu einer lebhaften Konkurrenz zwischen Liebhabern und öffentlichen Instituten Veranlassung. Das Louvre hat im Ganzen 27 Vasen, 2 Bronzen und 13 Terracottafiguren zusammen für 22,500 Frcs. erworben. Es wurden unter Anderem bezahlt für eine Schale (Doris und Kalliades) 7600 Frcs.; für eine desgleichen (Dionysos im Kampfe mit Eurytos) 1850 Frcs.; für eine Oenochoe 2000 Frcs.; für eine kleine Schüssel von Sosias 610 Frcs.; für eine Amphora von Nikostenes 800 Frcs.; für die Fragmente eines Diskus von Bronze und Eisen 4125 Frcs.; für eine bronzene Siegesgöttin 2500 Frcs., für eine Bronzefigur des Bacchus 2200 Frcs.; für ein silbernes Figürchen, eine Hera darstellend, 1205 Frcs.; für eine sitzende weibliche Terracottafigur 3950 Frcs.; für eine desgleichen 2400 Frcs.; für eine stehende

weibliche Terracottafigur mit einer Taube 2100 Frcs. — Die übrigen Auktionen der letzten Wochen waren nicht von besonderem Belang. Ein Jagdstück von Ph. Wouwerman, das am 17. März zur Versteigerung kam, erzielte 10,550 Frcs.; aus der am 17. Februar versteigerten Sammlung Laperlier merken wir an: „Ein Frühstück" von Chardin 3150 Frcs.; „Mädchen mit Hunden" von Fragonard 2260 Frcs.; „La Resistance" von demselben 3500 Frcs.; ein Porträt Georg's IV. (?) von Gainsborough 2180 Frcs.; Bildniß des Louis Tocqué von Nattier 6500 Frcs.; „Christus am Kreuz von Prud'hon 5000 Frcs. — Am 28. April kommt die Sammlung Reiset zum öffentlichen Aufstrich, die namentlich der Frühitaliener wegen, die sie enthält, größeres Interesse hervorruft.

Auktions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Gemälde-Sammlung das Herrn Gustav Schultze. Versteigerung am 22. April. 58 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

24. April



Nr. 28.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. II. — Die K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden. — J. Stockbauer, Nürnbergisches Handwerksrecht; Fr. Wernick, Olympia; Bädeker's „Ober-Italien“. — Ludwig Weisser †; Jos. Arnold †; A. F. Ebner †. — Gründung einer „Ecole Belge“ in Rom. — Gauß-Denkmal; Arbeiten im Atelier des Bildhauers Calandrelli in Berlin; Defregger's „Hofer, zum Tode gehend“; Funde in Olympia. — Preise der Stange'schen Gemälde-Auktion; Frankfurter Kunstauktionen. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Jos. Flüggen's „Mutterglück“ ist nicht glücklich gerathen. Wie Gebhardt und F. A. Kaulbach, wollte auch Flüggen alterthümeln; nur ist er, wie theilweise auch Kaulbach, von falschen Voraussetzungen ausgegangen. Die alten deutschen Meister bewundern wir nicht wegen, sondern trotz ihrer Steifheit. Bei Flüggen ist die Alterthümelei ganz und gar äußerlich geblieben; wie sich Holbein räusperte, darauf kommt sehr wenig an; für Flüggen scheint auch das außerordentlich interessant gewesen zu sein, denn das hat er ihm abgeguckt. Sieht man mit halbem Auge nach seinem Bilde, so könnte man meinen, es hänge eine Holbein'sche Madonna dort, sogar für eine künstliche Patina ist gesorgt; aber die Maskerade ist doch zu wenig gelungen, als daß sie ein tieferes Interesse, geschweige denn auch nur halbwegs eine Täuschung hervorzurufen vermöchte. Flüggen's Madonna — Pardon! Der Künstler hat sein Bild „Mutterglück“ genannt, weil jetzt eine schlechte Zeit für Heiligenbilder ist; aber ein Muttergottesbild ist's deshalb doch — also Flüggen's Schöpfung ist, wie in der Conception und Nachahmung oberflächlich, so auch seicht in der technischen Behandlung, ohne Plasticität, wie aus Papier ausgeschnitten und auf den grünen Hintergrund geklebt.

Friedländer, der Invalidenmaler, hat dieses Mal einige Bildnisse zur Ausstellung gebracht und diese wollen uns schier mehr behagen als seine in der letzten Zeit ziemlich konventionell gewordenen Genrebilder, aber ganz untadelhaft sind sie auch nicht. An seiner Dame in blaßrother Atlasrobe ist nur ein ganz kleines Stückchen unzulänglich, das ist aber — das Gesicht. Das Kleid ist mit ungewöhnlicher, hier jedenfalls mit zu großer Sorgfalt durchgeführt; da mag es allerdings eine sehr schwere Aufgabe gewesen sein, daneben dem Kopfe auch noch zur entsprechenden Geltung zu verhelfen. Uebrigens, ob schwer oder nicht, unerläßlich war dies unter allen Umständen, wenn anders das Bild nicht unbefriedigend bleiben sollte — das ist es leider geblieben. Besser gerathen ist sein „Porträt der Malerin Fräulein Camilla Friedländer“ (seiner Tochter). Das Bild ist frisch und mit Liebe gemalt, aber nicht frei von Geziertheit in der Anordnung. Die junge Dame sitzt bei der Arbeit vor der Staffelei, in der Linken die Palette, gut — aber daß sie bei der Arbeit in einem schönen schwarzen Seidenkleide sitzt, das ist doch etwas stillos. Andere Damen mögen ihre beste Toilette hervorsuchen, wenn sie sich malen lassen wollen, aber eine Malerin hätte davon wohl absehen können.

Jul. Weiser benennt ein etwas confuses Genrebild „Ecclesia militans“. Der Titel ruft falsche Erwartungen und Voraussetzungen hervor. In dem prunkvollen Saale eines Schlosses, das von einer feindlichen Schaar berannt wird, ist nebst dem Kriegsvolk, einigen Damen und Geistlichen auch allerlei Gesindel versammelt. Den Kriegern leistet die Geistlichkeit Beistand; ein Mönchlein ladet ziemlich ungeschickt ein Gewehr, um sich nützlich zu machen, ein Anderer trägt Waffen herbei. Selbst kämpfen hier die hochwürdigen Herren nicht, sie sind nur Zuträger, und auch als solche, wie es scheint, überflüssig. Der Begriff der

ecclesia militans erzeugt in der Regel andere Vorstellungen; doch wir wollen mit dem Künstler darüber nicht rechten. Weiser's Technik ist eine zerfahrene und skizzenhafte; bei aller Hochachtung für die „künstlerische Breite“ müssen wir doch sagen, daß hier des Guten zuviel geschehen ist. Die Breite der Technik hat in einem entsprechenden Verhältnisse zu der Größe der zu behandelnden Figuren oder Motive zu stehen. Auch Meissonier hat ja eine breite Technik, und doch halten die Pinselstriche auf seinen kleinen Bildern auch unter der Lupe Stich. Weiser's Breite in der Behandlung ist hier nicht im Einklang zu der Größe der Figuren, und so kommt es, daß das Bild einen unfertigen Eindruck macht. Der Grad der Entwickelung, bis zu welchem das Bild geführt wurde, mag ausreichen, wenn es sich nur um einen Atelierschmuck handelt, weiter nicht. Es ist das eine sehr häufig anzutreffende Erscheinung, daß die Maler aufhören, an einem Bilde zu arbeiten, so wie sie nur das „Farbenbouquet“ beisammen haben, in der vielleicht nicht immer unbegründeten Furcht, jeder fernere Pinselstrich werde die schon erzielte Wirkung abschwächen. Daher die vielen unfertigen Bilder auf allen Ausstellungen, die auf dem Irrthume basiren, daß nämlich genau dieselben Wirkungsbedingungen maßgebend seien für ein Bild, wie für eine Skizze.

Ziemlich stark ist das schöne Geschlecht auf der Ausstellung vertreten, und an den vorliegenden Leistungen merkt man es nicht, daß dieses Geschlecht auch das schwache ist. Wir haben die Gräfin **Pötting** und die Gräfin **Nákó**; sie malen so gut, wie sehr viele, und die Gräfin **Nemes** und Tina **Blau** wie sehr wenige ihrer männlichen Kollegen. Die Gräfinnen Pötting und Nemes haben Selbstporträts ausgestellt; das Bild der Ersteren ist eine recht frische Leistung, die freilich sich neben dem Werke der Letzteren nicht zu behaupten vermag. Es steckt eine seltene und sorgfältig gepflegte Begabung in diesem mit schlichter Ehrlichkeit gegebenen Bildnisse der Gräfin Elisa Nemes, eine Begabung, die Einem Respekt abzwingt. Tina Blau nöthigt uns dasselbe Kompliment auf landschaftlichem Gebiete ab. Man sieht ihren Bildern freilich noch immer an, daß sie durch die Schindler'sche Schule gegangen ist; aber einmal ist diese Schule eine gute Schule, und dann kommt sie ihrem Meister oft sehr nahe; sie ist offenbar durch eine künstlerische Wahlverwandtschaft an denselben gebunden. Denn jenes prickelnde, moussirende, perlende Etwas, das Schindler's Gemälden ihren eigenthümlichen und pikanten Reiz verleiht, ist auch in Tina Blau's Landschaften nachzuweisen, ohne daß man dabei die Empfindung hätte, hier sei die Marke nachgemacht und der köstliche Stoff gefälscht worden.

Der den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannte Kupferstecher Joh. **Klaus** hat sich, wie er das gelegentlich zu thun pflegt, wieder einmal in der Malerei versucht und einige Bildnisse ausgestellt, welchen man es nicht ansieht, daß ihr Urheber kein Maler ist. Mit sicherem Blick erfaßt er die Individualität der darzustellenden Persönlichkeit und zeichnet mit markantem, entschiedenem Strich; dabei braucht er immer nur Kupferstecher und nicht mehr zu sein. Seine Technik ist frei, seine Farbe gut; auch als Kupferstecher hat er zu viel Geschmack, um an einer geleckten Technik seine Freude zu finden. Und wenn seine Farbe gesund und gut ist, so kommt das daher, daß er als reproducirender Künstler daran gewöhnt ist, scharf zuzusehen und nachzumachen, was er sieht. Er reproduzirt also die Natur, wobei wir allerdings nicht sicher sind, ob er nicht bisweilen als echter Kupferstecher und aus lieber Gewohnheit seine Bildnißmodelle verkehrt malt. Da, wo ihm der Kupferstecher nicht mehr im Nacken sitzt, da wankt und schwankt er häufig. Wie er seine Porträts in den Rahmen hineinkomponirt, wie er die malerische Anordnung besorgt, darin zeigt sich eine Unbeholfenheit, die fast rührend wirkt im Kontrast zu der enormen Sicherheit, mit welcher Klaus auf der Kupferplatte hantiert. Auch **Rumpler's** Kinderporträt ist unfrei im Arrangement. Im Uebrigen hat das Bild manche Vorzüge in der Zeichnung und Färbung, wenn es auch nicht ausreicht, uns einen rechten Begriff von der Thätigkeit des vielgerühmten Künstlers zu geben. Ein wunderliebes, ungemein delikat behandeltes Frauenbildniß haben wir von **Fröschl** erhalten. Es kann im Interesse des jungen Malers nicht dringend genug gewünscht werden, daß er die hier erreichte Qualität zur Regel mache; er hat es nun bewiesen, daß das in seiner Hand liegt.

Eine Reihe entzückender Aquarelle hat wieder Meister Rudolf **Alt** geliefert. Es giebt nichts auf der Ausstellung, was reicheren Genuß bieten würde, als diese prächtigen Blätter, wenn man sich einmal so recht in ihren Anblick versenkt. Straßenansichten, Interieurs aus prunkvollen Kirchen und reichdekorirten Privathäusern, Alles ist mit einer Frische, einer Lebendigkeit, einer erstaunlichen Accuratesse gemacht, daß Einem das Herz aufgeht vor Freude, wenn man diese genial gemalten Liebenswürdigkeiten vor Augen hat. Rudolf Alt, der sich mit seinem Farbenkästchen harmlos, und ohne sich durch etwas ablenken zu lassen, in das Getümmel der Wiener Straßen hineinstellt, um ein interessantes Bauwerk abzumalen, hat auch das Zeug zum Gelegenheitsmaler; er hat mit seiner „Feierlichen Eröffnung der neuen k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien“ ein Gelegenheitsbild geschaffen, dem man die Schwierigkeiten, unter welchen es entstanden



ist, ganz und gar nicht ansieht. Auf dem Blatte sind ein paar Dutzend Porträts zu erkennen, und doch erscheint keine Figur gestellt, nirgends macht sich eine prätentiöse Absichtlichkeit in der Anordnung geltend. Das muß Alles so und kann nicht anders sein. Ein Oelbild Alt's, „Die Stefanskirche zu Wien", allerdings aus dem Jahre 1834, bekundet wieder, daß Alt mit der Oelfarbe nicht ganz so geschickt manipulirt, wie mit den Wasserfarben, aber das Bild zeigt in seiner strengen Zeichnung doch den ganzen Alt, und bildet zudem durch seine reiche Staffage eine höchst interessante kulturgeschichtliche Reminiscenz an eine vergangene Generation. **Balduin Groller.**

Die K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

Die Generaldirektion der k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden hat vor Kurzem ihren Bericht über die Verwaltung der Sammlungen in den Jahren 1876 und 1877 veröffentlicht. Die eingehende, klare Darlegung ist von allgemeinem Interesse und giebt ein erfreuliches Bild von der regen Thätigkeit, mit welcher man auf die Erhaltung, Vervollständigung und Nutzbarmachung der weltberühmten Dresdener Sammlungen bedacht ist. Wir entnehmen demselben einige Notizen.

Die Ausgabe für die Vermehrung der Sammlungen in der verflossenen Finanzperiode betrug 347,216 Mk. Von dieser Summe fallen auf die Gemäldegalerie 188,109 Mk., die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen 25,559 Mk., das Museum der Gypsabgüsse 11,210 Mk., das historische Museum 3455 Mk., die Antiken-Sammlung 40,764 Mk., die Porzellan- und Gefäßsammlung 3046 Mk., das Grüne Gewölbe 2523 Mk., die Gewehrgalerie 1755 Mk., und auf die wissenschaftlichen Sammlungen das Uebrige. Die bedeutsamsten Erwerbungen wurden für die Gemäldegalerie und das Antikenkabinet gemacht. Was erstere Sammlung betrifft, so glückte es derselben, eine ganze Reihe von Werken der hervorragendsten Meister, wie Andrea Mantegna (aus der Sammlung Eastlake in London), Lodovico Mazzolino, Hans Memlinc (aus der Sammlung Ruhl in Köln), Jan Steen, Jan van der Meer von Harlem, Bartholomäus van der Helst (aus der Sammlung Ruhl), François Clouet u. A. zuzuführen. Ebenso ist Erhebliches für die Abtheilung der modernen Gemälde geschehen. Es wurden treffliche Werke erworben von Andreas und Oswald Achenbach, Alex. Calame, Franz Defregger, Theodor Gudin, G. A. Kuntz, C. F. Lessing, F. Pauwels, Val. Ruths, Ed. Schleich, C. Schick, R. Schietzold, A. Thiele und R. Zimmermann. Auch für die Antikensammlung fand sich die günstige Gelegenheit zu mehreren Ankäufen von außergewöhnlicher Bedeutung. So wurde zunächst eine Sammlung von Gegenständen buddhistischen Ursprungs aus Djokjokarta auf Java erworben; ferner ein römischer Mosaikfußboden, 36 □m. groß, über welchen bereits in diesem Blatte berichtet worden ist; der Torso eines Apollino oder Eros, von echt griechischer Arbeit aus der Diadochenzeit; der Torso eines Dionysos von römischer Arbeit, mit dem vorigen in der Campagna di Roma gefunden; der Marmorkopf eines Athleten, wie endlich eine aus 94 Nummern bestehende Bronze-Sammlung, hervorragend besonders durch einige vortreffliche Statuetten aus guter griechischer Zeit und eine Reihe vorzüglicher ornamentaler Werke der Kleinkunst. Alle wichtigsten Fundorte, Aegypten, Griechenland, Etrurien, Pompeji, Präneste, Cäre, der Esquilin, und demgemäß die verschiedenen Stilperioden des Alt-Griechischen, des Schön-Griechischen, des Etrurischen, des Römisch-Griechischen sind in derselben vertreten.

Von den baulichen Herstellungen gedenkt der Bericht insbesondere der im Frühjahr 1876 erfolgten Vollendung des Umbaues des ehemaligen Galeriegebäudes, welcher nothwendig wurde, um für die Sammlungen des historischen Museums und der Porzellane, die in ihren früheren Lokalitäten dem Verderben entgegengingen, günstigere, auch für die Betrachtung geeignetere Räume zu gewinnen. Die Kosten dieses Umbaues beliefen sich auf 859,780 Mk.; für Beschaffung des neuen Ausstellungsmobiliars für die beiden genannten Sammlungen wurden ca. 97,800 Mk. verausgabt. Durch die Verlegung des historischen Museums ist anderen Sammlungen, namentlich auch den Sammlungen der Gypsabgüsse, ein sehr erwünschter Raumzuwachs geworden. Noch hat in dieser Periode die Verlegung des Münzkabinets stattgefunden, welches im Residenzschlosse, unmittelbar neben dem grünen Gewölbe, eine neue Räumlichkeit erhielt. Die Verlegung, beziehungsweise Erweiterung des historischen Museums wie der Porzellansammlung, welche eine vortheilhaftere Aufstellung derselben ermöglichte, sowie namentlich die Beheizung der Räume hatte eine ganz erhebliche Zunahme in der Benutzung dieser Museen zur Folge. Das historische Museum, welches früher in den kalten Monaten überhaupt kaum besucht wurde, ist im letzten Vierteljahr des Jahres 1877 von 2640, im ersten des Jahres 1878 von 2315 Personen besichtigt worden, und während die durchschnittliche Frequenz sich früher auf 12,800 Personen bezifferte, sind vom 15. April 1877 bis zum Ende desselben Jahres 17,265 Personen in das Museum eingetreten. In der Porzellan- und Gefäß-Sammlung, welche früher von durchschnittlich 3325 Personen im Jahre besucht

wurde, ist die Frequenz im Jahre 1877 auf 7472 gestiegen. Bei beiden Museen sind noch mehrere Tausende von Kunsthandwerkern und Gewerbetreibenden hinzuzurechnen, denen die Verwaltung den unentgeltlichen Besuch derselben gestattete. Für Studienzwecke erwies sich die neue Aufstellung namentlich des historischen Museums sehr vortheilhaft, sofern eine Menge der kunstreichsten Gegenstände, welche früher sehr versteckt gehangen hatten und kaum beachtet worden waren, jetzt in ein günstigeres Licht haben gestellt werden können.

Zur Nutzbarmachung der Sammlungen tragen wesentlich auch die Reproduktionen von Sammlungsgegenständen bei. Aus der Gemäldegalerie, der Sammlung der Handzeichnungen, dem Museum der Gypsabgüsse und der Antikensammlung, sowie aus dem historischen Museum waren bereits in den Jahren 1871—75 umfassende photographische Publikationen hervorgegangen. Einige dieser Folgen, nämlich diejenige aus der Gemäldegalerie und diejenige aus dem Museum der Gypsabgüsse, wurden in dieser Periode erheblich vermehrt und gegen 300 der kunstgewerblich interessantesten Gegenstände des grünen Gewölbes von den Hofphotographen Römmler und Jonas in Dresden, für den Verlag von Paul Bette in Berlin durch Lichtdruck vervielfältigt. Die Zahl der Formen zur Anfertigung verkäuflicher Gypsabgüsse sodann, welche am Schlusse 1875 schon 124 betrug, darunter 80 von Gegenständen aus der Antikensammlung und dem Museum der Gypsabgüsse, 10 von Skulpturen im Lande und 34 von Gegenständen des historischen Museums, wurde in dieser Periode um 10 Stück nach Antiken und Gypsabgüssen vermehrt. Die Verzeichnisse dieser Folgen sind bei der Direktion des Museums der Gypsabgüsse, unter deren Leitung die Formerei steht, zu haben.

An Katalogen wurden während der zweijährigen Finanzperiode 15,293 Exemplare verkauft. Die Einnahme der Sammlungen an Eintritts- und Führungsgeldern bezifferte sich auf 101,358 Mk. und die Verwaltungskosten betrugen 178,182 Mk. C.

Kunstliteratur.

J. **Stockbauer**, Nürnbergisches Handwerksrecht des sechzehnten Jahrhunderts. Nürnberg, Korn'sche Buchhandlung. 1879. 4.

Wenn es sich um Verbesserung der Gewerbe und der Industrie unserer Tage handelt, so studiren wir mit vollem Recht zuerst die mustergiltigen Arbeiten „unserer Väter". Zum vollkommenen Verständniß derselben gehört aber nicht nur die Kenntniß der verschiedenen Arten der Technik, in welchen sie ausgeführt sind und der allgemeinen Kunstgeschichte, sondern auch die Kenntniß der Lebensverhältnisse der Meister, welche solche Dinge geschaffen und der näheren Umstände, unter welchen sie sie zu Stande gebracht haben, d. h. vor Allem der theils fördernden, theils hemmenden sehr strengen Gesetze der Zünfte, welche übrigens an verschiedenen Orten sehr verschieden gewesen zu sein scheinen. Diese Gesetze sind bis jetzt nur zum allerkleinsten Theile bekannt; die Kenntniß derselben beschränkt sich im Wesentlichen auf einzelne Aufschlüsse, meistens ohne Zusammenhang, welche einige Forscher zufällig in Archiven gefunden und publicirt haben.

Es ist das Verdienst Dr. Stockbauer's, diese Lücke nicht nur erkannt, sondern, so weit sie Nürnberg, das Emporium der Deutschen Kunst-Industrie alter Zeit, betrifft, auch ausgefüllt zu haben. Er fand im Königl. Archive zu Nürnberg einen Pergament-Codex in Folio vom Jahre 1535, welcher die Gesetze fast aller Nürnberger Gewerke enthält*). Stockbauer studirte sie eingehend und stellte daraus ein anschauliches Bild von dem Nürnberger Gewerbeleben des sechzehnten Jahrhunderts zusammen, welches als besonderes Buch von künstlerischer Ausstattung soeben erschienen ist.

Der Verfasser spricht darin von den Bedingungen, unter welchen die Handwerker Meister werden konnten, von der Beschaffenheit der Meisterstücke, von der Schau, in welcher alle zum Verkauf gestellten Arbeiten in Bezug auf ihre Güte geprüft wurden, von dem Verhältniß der Meister zu den Lehrjungen und den Gesellen und der Meister untereinander, von dem Einkauf des Materials für die Arbeiten und dem Verkauf der fertigen Waaren, und bezieht sich bei allen Einzelnheiten auf seine Quelle, welche er zum Theil wörtlich anführt.

Man ersieht aus dieser Darlegung, daß die Zunftgesetze sehr strenge waren und die Freiheit der Einzelnen in empfindlichster Weise beschränkten. Aber es leuchtet aus ihnen auch das eifrigste Bestreben hervor, dem Handwerker eine solide Bildung zu verschaffen, auf Sitte und Ordnung im Gewerk zu halten und nur gute, solide Arbeit auf den Markt zu bringen, überhaupt die Ehre des Gewerks in jeder Beziehung hoch zu halten.

Die ganze Darlegung Stockbauer's zeigt deutlich den Geist der Handwerker alter Zeit, wirft interessante Streiflichter auf manche schon bekannten, aber bisher nicht recht verständlichen Thatsachen und ist ein höchst werthvoller Beitrag nicht nur zur Kunst- und Gewerbegeschichte von Nürnberg, sondern auch zur allgemeinen Kulturgeschichte. **R. Bergau.**

*) Ein vollständiger getreuer Abdruck dieser Gesetze wäre, trotz Stockbauer's verdienstlicher Arbeit, als Grundlage für Studien verschiedenster Art, noch immer sehr erwünscht.



Olympia. Eine Osterfahrt in den Peloponnes von Fritz Wernick. Leipzig, Edwin Schlömp. 1877. 8.

Das kleine Buch ist das Resultat einer Ferienreise nach den ionischen Inseln und dem westlichen Theile des Peloponnesos. Ein Drittel des Raumes ist der Schilderung von Olympia, der Beschreibung des Lebens im „Deutschen Hause" und der Thätigkeit in der Altis gewidmet. Die breite, meist geschmackvolle Schilderung der Landschaft macht das Buch zu einer empfehlenswerthen Lektüre für Laien, die ohne große Mühe einige allgemeine Eindrücke jener Theile Griechenlands gewinnen wollen. Die Auslassungen über antike Kunst bieten etwas besonders Neues nicht. Einen Satz, wie folgenden: „Die Welt kennt im gesammten Bereich der darstellenden Kunst nichts Höheres, nichts Edleres, nichts von so einfacher, ruhiger, würdevoller Schönheit als die besten dieser Marmorgebilde", 2c. (S. 127) muß der Verfasser vertreten. Ob er bei so kühnen Behauptungen irgend einen Gläubigen finden wird, scheint uns zweifelhaft, denn er spricht, wohlverstanden, nicht blos von dem Praxitelischen Hermes und etwa der Nike des Päonios, sondern von jener „Fülle von Gestalten" aus der Zeit des Phidias, die dort an's Tageslicht gefördert und in den „Museen" geborgen sind. Es ist nicht zu verwundern, daß eine so einseitige Beurtheilung das andere Extrem der Kritik herausfordert und die häufig vorkommende Unterschätzung der olympischen Bemühungen hat veranlassen helfen. Indessen hat ja das arme Olympia den Vorwand zu noch weit schlimmeren literarischen Velleitäten abgeben müssen, sodaß wir das Wernick'sche Buch gern gelten lassen wollen als das, was es zu sein beansprucht: für den nicht wissenschaftlich gebildeten Reisenden oder Leser Führerdienste zu leisten nach den ionischen Inseln und Westgriechenland. B. F.

Bädeker's „Ober-Italien" zeigt in der neuesten, eben erschienenen 9. Auflage vor Allem höchst beachtenswerthe Ergänzungen und Vermehrungen des kunsthistorischen Materials. Seinen sicheren, oft bewährten Takt zeigte der Herausgeber, indem er alle die Kunst betreffenden Bemerkungen der Redaktion Anton Springer's anvertraute. Hiermit ist eigentlich schon Alles gesagt! Durch eine knappe, aber musterhafte Einleitung in den ganzen Band, durch besondere Einleitungen zu den einzelnen Städten und Galerien, endlich durch eingestreute kurze Notizen und Citate lenkt der Meister der deutschen kungeschichtlichen Literatur das Urtheil des ungeübten Laien, ohne ihn übermäßig zu bevormunden. Wir haben hier einen treffenden Beweis für die oft aufgestellte, selten befolgte Regel, daß zu wahrhaft populärer, d. h. belehrender Darstellung nur der reife Geist berufen ist. Bei der Erwähnung des norditalischen Kirchenbaues im XI.—XIII. Jahrhundert hätte vielleicht bestimmt betont werden können, daß die Grenze zwischen nordischem (oder vielleicht germanischem) und südlichem Kirchenstil nicht die Alpen, sondern die Apenninen sind. Indessen wollen wir, statt um solche kleinere Fragen mit dem verehrten Verfasser zu rechten, lieber die Hoffnung aussprechen, daß derselbe seine helfende Hand allmählich über die gesammte Serie dieser trefflichen Reisehandbücher erstrecken möge. B. F.

Nekrolog.

Ludwig Weisser, Professor und Inspektor der Kupferstichsammlung, Lehrer für die kunstwissenschaftlichen Fächer und Mitglied des Lehrer-Kollegiums der Königl. Kunstschule in Stuttgart, ist daselbst den 26. Februar 1879 an einer Rippenfellentzündung gestorben.

Als der Sohn eines Pfarrers, wurde er in Unterjettingen, Oberamt Herrenberg im Königreich Württemberg, den 2. Juni 1823 geboren. Er besuchte die Schulen in Reutlingen, wohin seine Mutter, die bereits 1828 Wittwe geworden, übergesiedelt war, und erhielt hier auch den ersten Zeichenunterricht, nachdem sich schon frühzeitig sein künstlerisches Talent offenbart hatte. Da sich dasselbe immer mehr entwickelte, so wurde der Plan, ihn dem geistlichen Stande zu widmen, aufgegeben und beschlossen, ihn zum Künstler ausbilden zu lassen, was mit seinen eigenen Wünschen nicht völlig übereinstimmte. Die damals sehr in Ansehen stehende Lithographie schien eine erfolgreiche Laufbahn in jeder Beziehung für ihn zu verheißen, und deshalb wurde er nach seiner Konfirmation dem vortheilhaft bekannten Lithographen Küstner in Stuttgart zu deren Erlernung übergeben. Schon während seiner zweijährigen Lehrzeit, besonders aber nach derselben, besuchte er den in der damaligen Gewerbeschule befindlichen Antikensaal, der vor der Erbauung der jetzigen Kunstschule der einzige Ort in Stuttgart zum Studium der Kunst war. Durch den Tod seiner Mutter ganz auf sich selbst angewiesen, machte er für mehrere Stuttgarter Verlagshandlungen Zeichnungen zu Stichen und Lithographien, illustrirte verschiedene Werke und lieferte u. A. für die bei Krabbe erschienenen ersten deutschen Uebersetzungen der Romane von Boz (Dickens) Federzeichnungen auf Stein.

Um die Zeit begannen auch seine wissenschaftlichen Studien in Philosophie, Kunst- und Kulturgeschichte, denen er in heißem Wissensdrang Tage und Nächte opferte. Ebenso nahm er Anatomie, Proportionslehre, Perspektive u. s. w. mit der ihm eigenen Gründlichkeit durch. Als durch die Ereignisse des Jahres 1848 der Buchhandel fast ganz darniederlag, übernahm Weisser in Stellvertretung die Redaktion des von Ludwig Pfau gegründeten politischen Witzblattes „Eulenspiegel" und wurde wegen eines darin veröffentlichten, jedoch nicht von ihm verfaßten Artikels mit Illustrationen wegen Majestätsbeleidigung vor das Schwurgericht gestellt, welches ihn zu acht Monaten Festungshaft auf dem Hohenasperg verurtheilte.

Nach seiner Entlassung nahm er seine frühere Thätigkeit wieder auf, der er mit gewohntem Eifer nach verschiedenen Richtungen hin erfolgreich oblag. Lange und sorgfältig vorbereitet, begann er dann 1854 die Herausgabe seines großen Werkes: „Bilder-Atlas zur Weltgeschichte". Nach Kunstwerken alter und neuer Zeit gezeichnet und herausgegeben von L. Weisser, mit erläuterndem Text von Dr. Heinrich Merz (Stuttgart, Verlag von W. Nitzschke, 2 Bände)," welches erst 1868 beendet wurde. Dasselbe enthält in kleinen Nachbildungen eine Sammlung der vorzüglichsten oder besonders charakteristischen künstlerischen Darstellungen aller bedeutenden Ereignisse und Personen von der

Urzeit bis zu unserem Jahrhundert und verdient als mustergiltiges Ergebniß deutschen Fleißes und umfassender Kenntnisse gerühmt zu werden. Auswahl und Zusammenstellung sind immer einsichtsvoll und zweckentsprechend und zeugen für die darauf verwendete Mühe und die Gründlichkeit vielseitigen Wissens. Im November 1858 wurde Weisser zum Inspektor der Kupferstichsammlung ernannt, und hierdurch fand er das passendste Feld für seine Befähigung. Weder ein Inventar noch ein Katalog war vorhanden: so begab er sich denn zunächst an die äußerst mühevolle Arbeit, die reichhaltige, aber bisher ziemlich verwahrloste Sammlung zu katalogisiren. Nach fünfjähriger angestrengter Thätigkeit war er damit zum Ende gelangt, und sein allen Ansprüchen genügender Katalog, der zweihundert acht und dreißig Bände umfaßt, würde allein schon genügen, seinem Namen ein ehrenvolles Gedächtniß zu stiften, wenn er auch nichts Anderes geleistet hätte. Fortwährend suchte er dann die Sammlung zu erweitern und zu ergänzen und so ist es ihm gelungen, sie auf eine ansehnliche Höhe zu bringen. Als Zeichen der Anerkennung wurde ihm 1863 der Professortitel verliehen. Schon lange vorher war er auch zum Lehrer der kunstwissenschaftlichen Fächer an der Königl. Kunstschule ernannt worden. So sehr aber auch seine Zeit durch diese Stellungen in Anspruch genommen war, so blieb er immer noch schriftstellerisch thätig. Er übernahm es, den erläuternden Text für das in Lieferungen erscheinende Prachtwerk zu schreiben, welches seit einigen Jahren bei Paul Neff in Stuttgart erscheint, unter dem Titel: „Die Kunst für Alle. Eine Sammlung der vorzüglichsten Malerstiche, Radirungen und Formschnitte des 15—17. Jahrhunderts mit besonderer Beziehung auf Kunst und Kulturgeschichte herausgegeben von H. G. Gutekunst.“ Dasselbe gehört nach Inhalt und Ausstattung zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart, und die jedes Bild erklärenden kurzen Aufsätze Weisser's machen es noch werthvoller. Leider sollte er es nicht zu Ende führen! Weisser's sonst so kräftige Gesundheit hatte schon in den letzten Jahren eine merkliche Abnahme gezeigt, wozu die ungesunden Räume, in denen sich die Kupferstichsammlung befindet, gewiß wesentlich beigetragen haben. Den von ihm sehnlich erhofften nothwendigen Neubau der Kunstschule, der auch hierin eine Besserung verheißt, war es ihm nicht mehr vergönnt, zu erleben. Er starb nach vierwöchentlicher Krankheit, allzu frühe für so Vieles, was er noch zu leisten gedacht. Weisser war ein bescheidener, pflichttreuer, charaktervoller Mann, streng gegen sich selbst und von einem unersättlichen Wissensdrang erfüllt. Er lebte für sein Amt, für die Kupferstichsammlung, die ihm ihre jetzige Bedeutung verdankt. Innere Wahrheit, schlichte Ueberzeugungskraft und tiefgehende, umfassende Bildung sprachen aus seinen Worten, aus seinem ganzen Wesen. Rednerisch nicht begabt, wurde er warm und beredt, wenn es sich um künstlerische und ästhetische Fragen handelte. Nach Einfluß, nach äußeren Ehren, nach Gunst und Beifall hat er nie gestrebt; so ist sein Wirken denn auch nur wenig beachtet und allzu wenig gewürdigt worden. Er hinterläßt eine Wittwe, die ihm bei seinen Arbeiten, namentlich bei der Katalogisirung der Kupferstichsammlung eine fleißige, verständnißvolle Helferin war, und zwei Töchter, von denen sich die ältere bereits als Historienmalerin vortheilhaft bekannt gemacht hat. Die jüngere bildet sich zur tragischen Schauspielerin aus.

Moritz Blanckarts.

---

* r * **Joseph Arnold †.** Am 22. Februar dieses Jahres starb in Insbruck der Historienmaler Joseph Arnold, der sehr viele Kirchen — mehr als irgend ein anderer Künstler — mit Oelbildern und Fresken schmückte und dadurch von großem Einflusse war. Der Sohn eines Zimmermannes, wurde er zu Stans bei Schwatz am 17. März 1788 geboren. Schon beim Besuch der Dorfschule begann er auf die Schiefertafel und in die Schreibhefte allerlei Figuren zu zeichnen. Endlich erklärte er dem Vater: er tauge wegen seines lahmen Fußes nicht zur Bauernarbeit und wolle Maler werden. Man übergab ihn einem Anstreicher in Schwatz. Als sein Vater 1805 starb, mußte Arnold zum Unterhalt der Familie beitragen und schnitzte für die Bauern Holzschuhe. Nach drei Jahren fand er an einem Mönch des Klosters Ficht, dem Pater Eberhard, eine Hilfe; dieser war selbst ein guter Zeichner und überließ ihm allerlei Kupferstiche als Vorlagen und verschiedene Bücher über Malerei. Bald erhielt er allerlei kleine Aufträge; so wurde für den neuen Widum ein Fresco, der heilige Laurentius, bestellt. Ein Maurer, der beim berühmten A. Schöpf gedient hatte, unterrichtete ihn in der Behandlung des Mörtels und der Farben. Auch die Ausführung von Oelgemälden für die Kirchen von Margarethen, Münster, Klausen, Wattens wurde ihm anvertraut. Endlich war eine kleine Summe erspart, und so wanderte er 1816 zu Fuß nach München. Hier begann er sehr emsig zu kopiren, vorzüglich nach Raffael, Murillo, Guido Reni und anderen Meistern. Durch treues Eingehen auf die Originale erwarb er große Anerkennung und ein paar hundert Gulden. So ging er dreißig Jahre alt an die Akademie zu Wien; dort verwandte er die freie Zeit zum Kopiren italienischer Bilder und deckte damit seinen Unterhalt. Er rang sich mühsam empor, endlich wurden seine Professoren: Cancig, Kraft, Petter, Rebel auf ihn aufmerksam, und bald galt er als einer der besten Schüler, dem auch seine sittlichen Eigenschaften, Ehrlichkeit, Wahrhaftigkeit und Neidlosigkeit, Achtung erwarben. Er blieb von 1818 bis 1825 zu Wien. In diese Zeit fallen Oelgemälde für Kirchen in Schlitters, Mühlbach, Brünn und Gnadenwald. Im Jahre 1824 bewarb er sich um die zwei ausgeschriebenen Preise; seine beiden Kompositionen wurden gekrönt: Die eine „David und Abigail“ die andere der „Tod der Saphira“ und befinden sich in der Sammlung des Ferdinandeum zu Insbruck. Zum Abschied gab ihm die k. k. Akademie der bildenden Künste ein glänzendes Zeugniß. Bereits in Wien verehelichte er sich mit Franziska Kuchinka aus Czaslau in Böhmen, einer Frau, die den Künstler gewiß nicht förderte und für die Tage des Alters keinen Sparpfennig hinterlegte. Er hatte zwei Söhne, Aloys und Joseph, beide wandten sich der Malerei zu; sie starben mit der Mutter lange vor ihm, jener als weltflüchtiger Eremit in der Campagna von Rom. Im Herbst 1829 ging Arnold nach Rom, wo er sich nur drei Monate aufhielt, weil ihn das Fieber zur Rückkehr nöthigte. Von jetzt ab blieb er in Tirol, wo er durch seine vielseitige Geschäftigkeit geradezu die kirchliche Kunst beherrschte. Seine zwei und fünfzig Altarblätter sind in Bayern, Böhmen, Oesterreich und vorzüglich in Tirol zu treffen. In Fresco malte er die Kirchen zu Gries am Brenner 1828, Lienz 1831, S. Jakob zu Insbruck 1832, Kaltern 1836, Lajen 1845, S. Nikolaus in Insbruck 1846, Sexten 1847, Enneberg 1848, Cassian 1849, Silz 1850, Längenfeld 1852 und Brandenberg 1853. In den Friedhöfen von Botzen, Insbruck, Lienz und Sterzing sieht man ebenfalls Fresken von ihm; Heiligengräber, Kreuzwege, Passionsbilder und Weihnachtskrippen findet man an vielen Orten, auch zahlreiche Staffeleibilder meist religiösen Inhaltes kennen wir von ihm. Sein letztes Fresko schmückt die Façade der Kirche zu Dreiheiligen bei Insbruck, 1863. Nicht die neue Richtung in der Kunst verdrängte ihn, sondern die zunehmende Schwäche der alten Augen. Sein letztes Oelgemälde begann er im 91 Jahre für das städtische Versorgungshaus zu Insbruck, wo er auch starb. Der Stadtmagistrat gewährte nämlich dem vielverdienten Kunstveteranen den Unterhalt. — Arnold gehört einer älteren Zeit; von nazarenischer Verstiegenheit und Grübelei wußte er nichts. Nach Stil und

Zeichnung war er Akademiker; seine Farbe war licht und klar, seine Technik ausgezeichnet. Der schlichte und fromme Mann war in hohem Grade populär, er wußte Sinn und Herz des Volkes zu treffen, das ihm überall warme Theilnahme entgegenbrachte. Die schönen und treuherzigen Gestalten der Weihnachtskrippe bei den Franziskanern zu Insbruck wurden lithographirt und wanderten kolorirt als Bilderbogen überall auf das Land, dort sind sie ausgeschnitten und auf Holzstiften in den Hauskrippen die Freude der Kinder und mögen des wackern Arnold Andenken noch lange erhalten.

---

* **Albert Friedrich Ebner**, der bekannte Stuttgarter Verlagsbuchhändler, ist am 7. April nach längerer Krankheit im 68. Lebensjahre gestorben. Als Verleger der Hauptwerke Franz Kugler's und von Heider's und Eitelberger's Denkmalen des österreichischen Kaiserstaates — um aus der großen Anzahl seiner Verlagsartikel nur diese hier zu nennen — hat Ebner sich um die Entwickelung der neueren kunstgeschichtlichen Literatur in Deutschland und Oesterreich bleibende Verdienste erworben. Er hinterläßt zwei Söhne erster Ehe, Ludwig und Richard; der Erstere führt bereits seit Jahren das vom Vater übernommene Verlagsgeschäft und hat in letzter Zeit u. A. auch Schnaase's großes Werk von dem früheren Verleger (Buddeus in Düsseldorf) angekauft; der zweite Sohn des Verstorbenen lebt als Maler in München.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die belgische Regierung hat den Beschluß gefaßt, nach dem Muster der von Ludwig XIV. gestifteten und seit dem Jahre 1801 in der Villa Medici untergebrachten französischen Maleralademie eine „Ecole Belge" in Rom zu gründen. An die Spitze dieses Kunstinstituts soll Portaels treten. (Ill. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

Gauß-Denkmal. Der vom Bildhauer Schaper in Berlin angefertigte Entwurf zu dem in Braunschweig zu errichtenden Denkmal des Mathematikers Gauß ist nunmehr zum Guß in dem Atelier des Prof. Howald in Braunschweig eingetroffen und dort zusammengestellt worden. Die Figur ist etwa 3 m. hoch. Der ausdrucksvolle Kopf darf als ein Meisterwerk der plastischen Kunst bezeichnet werden. Gauß ist als in seinem Studirzimmer gehend aufgefaßt worden, daher das Käppchen auf dem Haupte und die Umhüllung des ganzen Körpers mit einem pelzbesetzten Hausrock. In der Linken hält er ein Buch. So wird das alte Braunschweig demnächst um ein Kunstwerk reicher sein, welches sich den übrigen würdig anreiht. (Ill. Ztg.)

Im Atelier des Bildhauers Calandrelli in Berlin sind gegenwärtig ungemein interessante Arbeiten in der Ausführung begriffen, und es finden sich viel vornehme Besucher ein, um die Werke schon in ihrem Entstehen zu besichtigen. Es wird daselbst an der Kolossalstatue des Kaisers Wilhelm in der Kürassieruniform mit dem Krönungsmantel und dem Feldherrnstab in der Rechten, sowie an der des Kurfürsten Friedrich I. im Ritterharnisch für das Nationaldenkmal auf dem Marienberge bei Brandenburg gearbeitet. Beide Werke werden in Sandstein ausgeführt. Die für die Freitreppe der National-Galerie bestimmte Bildsäule des Königs Friedrich Wilhelm IV., deren Vollendung gleichfalls dem Meißel des obengenannten Künstlers anvertraut wurde, schreitet ziemlich rasch vorwärts. Das Hülfsmodell zu der Reiterstatue ist bereits fertig und es wird nun der Ausbau des Modells für den Guß vorgenommen.

Defregger's „Hofer, zum Tode gehend", ist durch Vermittelung der Kunsthandlung Hübner & Matz vom Königsberger Stadtmuseum zum Preise von 38,000 Mk. erworben worden.

In Olympia ist, während der deutsche Gesandte in Athen, Herr v. Radowitz, zugegen war, der Kopf des Flußgottes Kladeos wohlerhalten aufgefunden worden nebst mehreren römischen Alterthümern.

Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Stange'schen Gemäldesammlung am 20. März (vergl. Kunst-Chronik Nr. 22) wurden im Ganzen gute Preise erzielt. Nachstehende Liste giebt einen Ausweis über die interessantesten Nummern des Katalogs:

Nr.		Mark.
10	Ferd. Bol, Porträt eines jungen Mannes	600
12	Jan u. Andr. Both, Landschaft mit Staffage	850
13	Andr. Both, Landschaft mit Staffage	2900
16	Brouwer, Fröhliches Bauernpaar	590
19	Jan van de Capelle, Marine	540
37	Jan van Goyen, Holländische Landschaft	1350
38	Dirk Hals, Lustige Gesellschaft	1910
40	Klaaß Heda, Stillleben	660
41	Cornelis de Heem, Stillleben	500
42	Hobbema, Waldlandschaft	1620
43	Hondius, Eberjagd	680
45	Pieter de Hooghe, Das Kartenspiel	4200
46	— Holländische Küche	3000
47	Huchtenburg, Die Reitschule	1500
54	Gerrit Lundens, Bauernhochzeit	2200
57	Dirk Maas, Vor der Schenke	1100
58	Jan v. d. Meer von Haarlem, Landschaft	1100
59	Mierevelt, Bildniß eines Mannes	2500
61	Jan Mienze Molenaer, Interieur	700
63	P. Molyn, Landschaft	500
70	Netscher, Männliche Halbfigur	860
73	Jan van Os, Blumenstück	700
74	A. van Ostade, Der Leierkastenmann	1200
75	— Der fröhliche Zecher	1510
79	Poelemburg, Große Landschaft mit Nymphen	520
90	Jak. Ruisdael, Marine	1150
91	Sal. Ruisdael, Waldlandschaft mit Fluß	3050
92	Ryckaert, Interieur	600
98	Teniers d. J., Große Landschaft mit Zigeunern	1250
99	Terburg, Wachtstube	660
108	Adriaen van de Velde, Bewegte See mit Schiffen	3750
114	Simon de Vlieger, Strandbild	1080
119	Wynants, Große Landschaft mit Staffage von Lingelbach	860

---

* **Frankfurter Kunstauktionen.** Am 5. Mai und an den folgenden Tagen kommen durch Prestel in Frankfurt a. M. drei werthvolle Handzeichnungensammlungen zur Versteigerung. Die erste derselben stammt aus dem Besitz des Herrn B. Suermondt in Aachen und umfaßt mehrere Hundert Blätter, vorzugsweise niederländischer Meister, aus den früheren Sammlungen Galichon, van der Willigen u. a. Dem letztgenannten Forscher gehörte z. B. das merkwürdige, höchst geistreich gezeichnete Blatt von Rembrandt an, welches von der Hand des Meisters die sauber geschriebene Inschrift trägt: „na een oostindies Poppetjen geschets" (nach einem ostindischen, d. h. japanesischen Figürchen skizzirt). Es ist ein neuer Beweis für das vielseitige Kunstinteresse des großen Künstlers, von dem noch eine ganze Reihe anderer kostbarer Zeichnungen zum Aufschlag kommen. Besonders schön ist ferner der alte Pieter Brueghel vertreten, so namentlich durch das prachtvolle Bauernfest; ferner Avercamp, Bril, Stalbent und andere Künstler jener kunstgeschichtlich so interessanten Uebergangsepoche. Zu den Perlen der Sammlung gehört noch — um von allem Anderen hier zu geschweigen — das Porträt des letztgenannten Malers von der Hand des van Dyck. — Die zweite, gleichzeitig zum Verkaufe gelangende Sammlung stammt aus der Verlassenschaft des in Bonn verstorbenen Professors Heimsoeth, dessen Nachlaß an Kupferstichen vor 1½ Jahren versteigert wurde; auch sie enthält viel sehr Werthvolles. — Die dritte Sammlung, aus dem Nachlasse des Freiherrn v. Marschall, umfaßt namentlich Blätter von modernen Meistern, z. B. von Koch, Schwind, Steinle u. A. — Außerdem gelangt auch noch eine werthvolle Kupferstichsammlung zur Auktion.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Comte, Jules, La tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature. Paris, Rothschild. 100 fr.

Baudry, P., Entrée de Saint-Ouen chartreuse de Saint-Julien et l'église de Saint-Sauveur de Rouen. Mit 4 Radirungen. Rouen, Métérie 37 S. 4°.

Raffael, Drawings and studies of R. in the University Galleries, Oxford. Etched and engraved by J. Fischer. New edition enlarged and revised. London, Bell & Sons. 4°.

Zeitschriften.

The Academy. No. 361.
The renaissance of art in France by Mark Pattison, von C. Drury. — E. Fortnum. — German Imperial Archaeological Institute.

Gazette des Beaux-Arts. No. 4.
Le connétable de Montmorency, von F. de Lasteyrie. (Mit Abbild.) — Les antiquités de Mycènes II, von Fr. Lenormant. (Mit Abbild.) — Musée imperial de l'Ermitage à Saint Petersbourg, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) — Les architectes de Saint-Pierre de Rome, von E. Muntz. (Mit Abbild.) — Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles, von B. Fillon. (Mit Abbild.) — J. B. Madou, von C. Lemonnier. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 17.
Die Kunst-Industrie und der Staat in Frankreich, von Dr. Stegmann. — Von der Pariser Ausstellung: Die Textil-Arbeiten. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 3.
Die Technik der Henry-Deux-Gefässe. — Moderne Entwürfe: Bucheinband; Krystallgefäss; Girandole aus Eisen; Communiongitter-Thür; Koffer, eingelegte Holzarbeit.

Im neuen Reich. No. 15.
† Prof. Karl Ludwig Weisser, von Fr. Vischer.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 3.
Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesiens, von E. Wernicke.

Deutsche Bauzeitung. No. 26 u. 27.
Die Konkurrenz für die Peterskirche in Leipzig (II). (Mit Abbild.) — Der Künstlerhaus-Bau zu Dresden.

L'art. No. 211—223.
La peinture à l'exposition universelle de 1878: l'école anglaise, l'école allemande, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Musée National Bavarois à Munich, von Chr. von Weber, (Mit Abbild.) — De l'évolution du sens des couleurs, von E. Véron. — Guide raisonné de l'amateur et du curieux. — Les musées de Florence. Le Musée Exyptien-Etrusque, von A. Gotti. (Mit Abbild.) — Raffet, von G. Duplessis. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878. Les collections de monnaies anciennes au Trocadéro, von H. de Villefosse. — La correspondance d'Eugène Delacroix, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Lettres anglaises, von J. Dubouloz. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878. L'art ancien au Trocadéro, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Charles Le Brun et son influence sur l'art décoratif, von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Trois jours à Milan, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'art préhistorique et l'anthropologie à l'exposition universelle de 1878, von G. de Rialle. (Mit Abbild.) — Bonnington et les cotes normandes de Saint-Jouin, von E. Saint-Raymond. (Mit Abbild.) — La sculpture à l'exposition universelle de 1878; von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Etudes sur quelques maitres graveurs des XVe et XVIe siècles, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Exposition Municipale des Beaux-Arts à Rouen, von E. Véron. — Silhouettes d'artistes contemporains, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Exposition Universelle de 1878, M. Elihu Vedder et „l'art". — La „Society of Decorative Art" de New-York, von H. N. Powers. — Cabinet des estampes de Bruxelles, von H. Hymans. — Les frères le Nain, à propos d'un recueil mortuaire, von E. Arago. (Mit Abbild.) — L'aquarelle et la gravure à l'exposition universelle de 1878, von A. de Latour. (Mit Abbild.) — Les eaux-fortes d'Israels, von Ch. Tardieu. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'art dans les cercles, von Ch. Tardieu. — Auguste Préault, von E. Chesneau. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

1. Mai



Nr. 29.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland. — Das Bismarck-Denkmal in Köln. — Technische Hochschule in Berlin. — Lokalkunstausstellung in München. — Die Vorarbeiten für die große internationale Kunstausstellung in München; Direktor Carl v. Piloty; Berliner Kunstindustrie; Arbeiten am Berliner Goethe-Denkmal; Der Pariser Gemeinderath; Ein neues Museum in Florenz. — Kupferstich-Katalog von Fred. Muller in Amsterdam; Auktion Hausmann. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland.

Athen, 5. März 1879.

Nach den mannigfachen Entdeckungen und Funden der letzten Jahre scheint die Frage gerechtfertigt, ob wir in der Erkenntniß des hellenischen Kunstlebens nicht immer noch Anfänger sind. Wie viel neue Aufschlüsse sind uns nicht erst ganz kürzlich noch gegeben worden, wie viele alte Ansichten mußten wir revidiren und korrigiren! Die Entdeckungen Wood's in Ephesus setzten uns nicht nur in den Stand, uns eine Anschauung von dem großartigsten ionischen Tempelbau der entwickeltsten Zeit zu bilden, sondern gaben auch in den köstlichen Fragmenten der „columnae caelatae" einen Beleg für die Plastik der Skopasischen Schule. Vielleicht blüht der Archäologie ein ähnliches Glück, wenn erst einmal die Räume des andern großen Tempels desselben Meisters in Tegea untersucht werden. Gleichzeitig wird uns für den Kunstcharakter seines großen Zeitgenossen, des Praxiteles, in dem Hermes zum ersten Male eine feste, unverrückbare Grundlage geboten, von der aus nun erst die verschiedenen jugendlichen, auf einem Beine ruhenden, mit dem Oberkörper sich auflehnenden antiken Männergestalten verständlicher werden, indem wir im Stande sind, aus der Kopie heraus oder durch die verallgemeinernde Nachbildung hindurch das göttliche Urbild des anmuthigsten Meisters zu ahnen. Die Entdeckungen in Ephesus, Olympia und Mykenä nebst Spata sind ebenso viel neue Kapitel der griechischen Kunstgeschichte. Von ähnlicher Wichtigkeit sind die in den letzten Jahren südlich von der Akropolis, gelegentlich der Bloßlegung des Asklepieions, gefundenen Skulpturfragmente verschiedener Art, zumeist Weihgeschenke an den dort verehrten Heilgott.

Neben den Arbeiten der großen attischen Meister erkennen wir immer deutlicher die Thätigkeit namenloser Künstler aus der Zeit von Myron an bis über Praxiteles hinaus, die, getragen von der gewaltigen Strömung jener unvergleichlichen Zeit, aus ihren Werkstätten Produkte hervorgehen ließen, denen wir vielleicht den ersten Platz in der gesammten Skulptur einräumen würden, wenn die Erinnerung an jene Allergrößten sich nicht erhalten hätte. Wenn etwas einen Begriff von der Unverwüstlichkeit und inneren Lebenskraft des attischen Kunstlebens geben kann, so ist es die Thatsache, daß viele Werke, die offenbar von geringeren Meistern, in kleineren Werkstätten, zu untergeordneteren Zwecken gearbeitet waren, uns heute noch in ihren Trümmern und ohne die bezaubernde Kraft des ursprünglichen Kolorits einfach durch die unbeschreibliche Einfalt in der Auffassung des Gegenstandes und die stupende Technik fast niederschmettern. Ich muß bekennen, daß ich bei vielen dieser Werke eine Art Scham empfunden habe, daß eine solche Ingenuität überhaupt möglich ist. Natürlich denke ich hier in erster Linie an die attischen Grabreliefs, deren schönste noch in situ an der „Hagia Triada" zu schauen sind, und einen Genuß, eine Erkenntniß der antiken Kunst bieten, womit verglichen alle unsere Museen arm erscheinen. Neben der Schönheit der einzelnen Werke ist es die Masse der Funde und die Mannigfaltigkeit der Motive (selbstverständlich fehlt

es nicht an Wiederholungen einzelner Züge, aber es finden sich keine direkten Kopien), welche uns in Erstaunen versetzt. Die meisten der hiesigen Museen enthalten etwas von diesem Reichthum, drei herrliche Stücke sind in dem Theseion untergebracht, aber weitaus das Meiste hat jetzt seinen Platz in dem neuen Patissia-Museum gefunden, das noch in der Entstehung begriffen ist. Dort findet man überhaupt das Beste der attischen Skulpturen, soweit sie nicht, wie die schon erwähnten, an dem Platze des Fundortes geblieben sind. Nur das zur Akropolis selbst Gehörige ist auch dort untergebracht.

Die in Aussicht stehende Publikation der attischen Grabreliefs von Conze und Michaelis wird auch denen wenigstens eine Ahnung dieses verschwenderischen Reichthums an Kunstideen geben, denen es nicht vergönnt war, den heiligen Boden Attika's zu betreten. Mit ihnen in mancher Hinsicht zu vergleichen, wennschon von geringerer Wichtigkeit, sind nun die oben erwähnten Reliefs, die vor ca. 2 Jahren in der Nähe des alten Asklepieions südlich der Burg gefunden wurden und vorläufig (?) unpassend genug in dem Vorhof der Akropolis aufgestellt sind. Wenn man die grauenhafte Zerstörung der kleinen Werke schmerzlich beklagen muß, so entdeckt man doch noch in den Trümmern eine solche Fülle von Poesie und Anmuth, man thut so tiefe Blicke in das religiöse Leben der Athener und in die Werkstätten ihrer Bildhauer, daß in der That durch diese Funde unsere Kenntniß der antiken Kunst, des antiken athenischen Lebens wesentlich erweitert wird. Es sind die bekannten Darstellungen der Todtenmahle, Vertragsurkunden mit symbolischen Reliefs, meist aber Opfer, die den helfenden Göttern dargebracht werden. Vier von ihnen hat kürzlich v. Duhn*) als Votivreliefs an den Asklepios erkannt und abbilden lassen, bei vielen ist des ruinösen Zustandes wegen (Köpfe sind wenig erhalten) eine bestimmte Deutung sehr erschwert. Natürlich sind auch im Einzelnen große technische Unterschiede zu bemerken, schon deshalb, weil wir die Werke aus einer Zeit von etwa 200 Jahren vor uns haben; auch an Kuriositäten fehlt es nicht: auf einer Basis ist das Besteck eines Chirurgen im Basrelief angebracht; ein glücklicher Ehemann weiht dem Asklepios zum Danke für die Heilung seiner Frau von einem Augenleiden ein plastisches Abbild der geretteten Glieder, — und noch weit naivere Dinge sind zu schauen! Was die Reliefstechnik dieser kleinen Werke anlangt, so finden sich alle Nüancen von dem flachsten Bilde an bis zu Figuren, die etwa zu $^3/_4$ aus der Fläche hervorspringen: ein Verhältniß, wie wir es bei Reliefs so kleinen Maßstabes bisher kaum kannten. Denn die Sepulkralwerke haben offenbar eine Neigung zum Flachrelief, wenn sie, wie die beschriebenen Arbeiten, nur in einem Maßstabe von ca. $^1/_4$—$^1/_{10}$ Lebensgröße auftreten. Es ist also durch diese im Süden der Akropolis aufgefundenen Fragmente das schon vorhandene Material an ähnlichen Werken, welches in der bekannten Publikation von Schöne so trefflich gesammelt vorliegt, unverhoffter Weise quantitativ wie qualitativ weit über den bisherigen Bestand hinaus erweitert, und es ist nur zu wünschen, daß eine gleich gute Zusammenstellung und Veröffentlichung dieser Reste bald veranstaltet wird; einstweilen haben wir Veranlassung, wenigstens für die theilweise Herausgabe von Duhn's und Köhler's sehr dankbar zu sein.

*) Im 2. Bande der Mittheilungen des hiesigen archäol. Institutes, ebendaselbst ein weiteres von Ulrich Köhler veröffentlichtes. Eine Aufzählung und Beschreibung dieser Funde im 35. Bande der Archäol. Ztg. (1877) von Duhn.

Arbeiten aus gebranntem Thon werden fort und fort gefunden, wenn auch Schätze wie die Nippesfiguren aus Tanagra nicht oft dem Boden entsteigen. Von letzteren sind eine Reihe der köstlichsten in den Besitz des Museums der archäologischen Gesellschaft im Varvakion gelangt und zwar sorgt dieselbe mit rühmenswerther Genauigkeit dafür, daß die ursprüngliche Farbe erhalten bleibt und nicht, wie bei den meisten nach auswärts verkauften, durch den geschäftskundigen Händler erst gemacht wird.

Das eben erwähnte Museum im Varvakion ist auch sonst reich an neueren Funden hohen Kunstwerthes; die bekannten attischen Thonvasen, farbige Umrißbilder auf weißem Grunde, vorzüglich den Todtenkultus betreffend, lernt man eigentlich erst hier kennen. Es enthält ferner einige bronzene Spiegel, darunter gravirte, an deren Existenz auf griechischem Boden man früher bekanntlich lange gezweifelt hat. Erst in den letzten Jahren haben sich eine Reihe derselben in Griechenland gefunden, die jetzt von Professor Mylonas*) in einer besonderen Schrift aufgezählt, erklärt und zum Theil abgebildet sind. Das interessanteste Stück befindet sich aber in Korinth im Privatbesitz, wo es mir kürzlich gestattet war, das Prachtexemplar zu besichtigen: Korinthos in zeusähnlichem Typus sitzt auf einem Thron und wird von der Jungfrau Leukas (beide Namen sind dabeigeschrieben) bekränzt, eine Arbeit, die an Schönheit der Anordnung und Feinheit der Technik sich den besten in Etrurien gefundenen Gravirungen an die Seite stellt. Der Gegenstand selbst erinnert uns an die Zustände der Zeit des peloponnesischen Krieges: wahrscheinlich sollte die Treue und Unterwürfigkeit der einen Kolonie gefeiert werden, der das pietätlose Verhalten der widerspenstigen Kerkyra zur Folie diente.

*) Ἑλληνικὰ κάτοπτρα, Athen 1870. Mylonas beschreibt 39 Spiegel, darunter den von mir beschriebenen.



Im Gebiete von Korinth, wo dieser Spiegel gefunden wurde, gräbt man jetzt förmlich nach Schätzen, findet jedoch in vielen Gräbern nur Thongeschirr, zum Theil allerdings von vorzüglicher korinthischer Arbeit.

Wenn ich die Thätigkeit der hiesigen archäologischen Gesellschaft eben rühmend erwähnte, so mag hervorgehoben werden, daß auch in anderen griechischen Städten das Interesse für Leben und Kunst der Vorfahren erwacht ist und sich in Gründungen von Lokalmuseen kund giebt. Darin erblicke ich einen großen Gewinn, weil nun gewiß Vieles, was früher nicht beachtet, oder verschleudert wurde, der Landschaft erhalten bleibt. Bei wie vielen Werken ist es aber von Wichtigkeit, ihren Fundort genau zu kennen oder sie mit andern in derselben Gegend gefundenen vergleichen zu können! Es ist Aussicht vorhanden, daß dadurch allmählich eine der vielen Fragen, die für uns noch in der Geschichte der griechischen Plastik dastehen, bestimmter beantwortet werden kann, als es bisher möglich war: die Frage nach dem Unterschiede der verschiedenen Stämme in Bezug auf die Kunst, namentlich nach dem Unterschiede zwischen dorischer und ionischer Plastik. Je weniger Belege wir bisher für jene hatten, desto erwünschter ist der von den Herren Dressel und Milchhöfer verfaßte Katalog des Museums in Sparta, der im 2. Bande der Mittheilungen des hiesigen archäol. Instituts und auch separat erschienen ist. Es scheint mir allerdings, als werde man auch weiterhin einen Unterschied zwischen dorischer und attischer Kunst annehmen müssen, der sich vielleicht erst zur Zeit des Lysippus anfängt zu verwischen, um in der Diadochenzeit völlig zu verschwinden.

Auch in anderen Städten sind solche Museen in der Bildung begriffen. Im Rathhaus von Argos haben einige dort und in der Umgegend gefundene Antiken eine gute Aufstellung gefunden. Ein daselbst befindliches Flachrelief: ein unbekleideter speertragender Mann neben seinem Pferde, jedenfalls ein Grabstein, ist von Furtwängler im letzten Hefte der Mittheilungen des hiesigen archäolog. Instituts publicirt und mit dem „Kanon“ des Polyklet in Verbindung gesetzt worden. Das interessanteste Stück dieses Museums ist wohl eine ca. 1 m. hohe Marmorstatuette guter Arbeit, die eine freie Replik der Aphrodite von Melos giebt. Die Haltung ist in dem reizvollen kleinen Werke, das bereits ebenso wie das oben erwähnte Relief derselben Sammlung von Martinelli abgeformt ist, dieselbe wie bei den Exemplaren in Paris und Neapel, das Gewand aber reicht bis unter die Brust und bedeckt die linke halb. Wesentlich erscheint es, daß in dem vorliegenden Werke der Gegenstand, auf den die Göttin den erhobenen linken Fuß stellt, im Gegensatz zu den eben citirten berühmten Werken, trefflich konservirt ist: ein Schwan, der sich unter dem Tritt der hohen Frau windet. Dennoch müssen wir uns vor übereilten Schlüssen auf die Beschaffenheit des ursprünglichen Typus hüten, zumal die herrliche bronzene Viktoria in Brescia uns lehrt, daß das nämliche Motiv auch noch zu andern Zwecken im Alterthum verwendet wurde. Außerdem konnte es bei der Reproduktion in kleinerem Maßstabe dem Künstler noch leichter beikommen, einen genrehaften Zug in das Werk zu tragen.

Die anerkennenswerthe Thätigkeit der hiesigen archäologischen Gesellschaft, die ich oben erwähnte, wird sich, wie man sagt, auch noch nach anderen Richtungen erstrecken. Man spricht von Ausgrabungen auf dem Gebiet von Delphi, doch ohne bestimmte Angaben, wann und in welcher Ausdehnung sie erfolgen werden. Thatsache ist, daß in Griechenland noch viele, viele ungehobene Schätze unter dem Boden ruhen. Neben anderen Orten müßte auch die Umgebung des Tempels von Sunion einmal aufgeräumt werden. Dieser seiner Lage nach vielleicht einzige Tempel war ein dorischer Peripteros Hexastylos; die Zahl der Säulen auf den langen Fronten läßt sich nicht feststellen. Es sind 11 Säulen, eine Ante und Architravtheile in situ erhalten, von den sonstigen Theilen liegt genug umher, um eine Rekonstruktion des Ganzen zu ermöglichen, nur Theile der Sima habe ich nicht gefunden. Der Marmor ist von schlechtem Korn, er findet sich in der Nähe des Tempels und leistet den Einflüssen der Witterung schlechten Widerstand, sodaß selbst die noch aufrecht stehenden Säulen zum Theil zerstört sind. So kommt es, daß die am Boden liegenden Relieftheile fast völlig unkenntlich geworden sind. Auf einer Metope erkennt man noch die Reste eines kämpfenden Mannes mit Schild, auf einer andern die eines Kentauren; ein anderes Reliefstück von größerem Maßstab scheint zu einem Fries gehört zu haben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß die Skulpturen, die bei der Zerstörung des Tempels durch ein Erdbeben günstig gefallen sind, sich unter der Erde besser erhalten haben und Nachgrabungen lohnen würden, die in dem weiten Raum, den die noch gut erhaltenen Festungsmauern einschließen, wohl auch sonst noch Resultate hätten.

Gräberfunde in der Umgegend Athens gehören so wenig zu den Seltenheiten, daß ich über die in den letzten Tagen hier gemachten Ausgrabungen, denen ich gelegentlich beiwohnte, nur wenig zu sagen habe. Südlich von der Hagia Triada, rechts von der zum Piraeus führenden Straße hinter der Gasanstalt, läßt Herr Mesinesis das ihm gehörige Grundstück von geübten Leuten untersuchen. Diese Arbeiten, bei denen ich

gelegentlich zugegen war, haben reichlichen Erfolg gehabt. In den 4—5 Tagen nach Beginn derselben hat sich bereits ein ansehnlicher Schatz zusammengefunden, der hauptsächlich aus Thongeschirr besteht; außerdem sah ich einige Kinderthonsärge, menschliche und thierische Figuren aus gebranntem Thon, letztere von der bekannten rohen Form, und einige bronzene Xystra. Der Werth des kleinen so gesammelten Schatzes, den in seinem Hause zu betrachten, mir eben der Besitzer mit großer Liberalität gestattete, beruht auf den Gefäßen, die der Mehrzahl nach alterthümlichen Stiles (schwarze Figuren resp. Ornamente auf röthlich braunem Grunde) sind. Im Ganzen scheinen es indessen Gräber wenig bemittelter Leute gewesen zu sein, nach der ärmlichen Ausstattung zu schließen, von der nur einige beachtenswerthe Ausnahmen machen. Bisweilen fanden sich über Gräbern der älteren Zeit solche aus späteren, z. Th. römischen Jahrhunderten. Das meiste ist, wie gesagt, Mittelgut, das unsere Kenntniß der altgriechischen Gefäßbildung nicht erweitert, einzelne Stücke indessen beanspruchen eine besondere Aufmerksamkeit. So die Scherben einer sogen. panathenäischen Vase, deren es erst wenige geben soll; — es scheint, daß die Trümmer eine vollständige Zusammensetzung des Gefäßes ermöglichen. Vor Allem reizte mich eine jener weißen Vasen speziell attischer Technik, eine der schönsten, die ich mich gesehen zu haben erinnere, mit einer kleinen, sehr graziös gemalten Gruppe. Die nahe Abreise verhinderte mich, den Schatz im Einzelnen zu prüfen und die vollständige Hebung desselben abzuwarten. Der wohlhabende Besitzer scheint die Sachen nicht veräußern zu wollen.

Von anderen Gräberfunden in der Nähe von Patissia meldeten einige der hiesigen Zeitungen; — es ist mir indessen nicht gelungen, etwas Genaueres darüber zu erfahren, was die mit den hiesigen Verhältnissen Vertrauten nicht gerade Wunder nehmen wird.

Ich benutze diese Gelegenheit, um meinem obigen Berichte als Ergänzung hinzuzufügen, daß von den im Asklepieion gefundenen Votivreliefs auch in dem 2. Bande des hier erscheinenden „Bulletin de Correspondance hellénique" durch Paul Girard sechs als Heliogravuren veröffentlicht worden sind.

Hier in Kerkyra (so pflegen die Neohellenen das als Corfú bekannte herrliche Eiland wieder zu nennen), wo ich meinen Bericht schließe, befindet man sich in einem jener Erdenwinkel, wo die Natur soviel für den Menschen gethan hat, daß ihm fast nichts mehr zu thun übrig bleibt. Auch die übelbekannten altkorinthischen Kolonisten haben nur geringe Spuren ihrer Thätigkeit zurückgelassen. Das kleine Museum im Gymnasium bietet wenig: ein nettes kleines Relief aus guter Zeit, das Todtenmahl für einen Mann ritterlichen Standes darstellend, jedenfalls attische Arbeit; ferner einen dorischen Säulenknauf sehr merkwürdiger Bildung mit einem plastisch geformten Blattüberfall zwischen Hypotrachelion und Echinus, also ähnlich den Formen des sogen. Ceres-Tempels in Pästum. Ein Hexameter auf dem Abakus besagt, daß wir die Grabstele des Xenvareus (v ist ein Digamma) des Sohnes des Meixis vor uns haben.

Diese und einige andere Kleinigkeiten, ferner in den Straßen die Spuren alter Venezianischer Herrlichkeit sind das Wenige, das in Hinsicht der Kunst hier zu erwähnen wäre. Aber die Natur hat dafür gesorgt, daß man diesen Mangel bei kurzem Aufenthalt kaum empfindet.

B. Förster.

Das Bismarck-Denkmal in Köln.

Durch die Enthüllung des Bismarck-Denkmals am 1. April beging die Stadt Köln den Geburtstag ihres großen Ehrenbürgers in würdigster Weise. Der Tag der Enthüllung ward zum Triumphe für den Urheber des Werkes, den Bildhauer Fritz Schaper: das fertige Standbild entsprach den kühnsten Erwartungen und präsentirte sich, trotz der geringen Ausdehnung des Platzes, so vortheilhaft als Zierde desselben, daß bei dem der Feier folgenden Festessen, — ein charakteristisches Zeichen für die allgemeine Befriedigung und die vorherrschend patriotische Stimmung, — weitere 40,000 Mark für ein projektirtes Moltke-Denkmal gezeichnet wurden.

Ein Sockel von röthlichem polirtem Granit trägt in Goldlettern die in ihrer Einfachheit vielsagende Inschrift „Bismarck" und darüber prangt die stolze Reckengestalt des Reichskanzlers in voller wohlgetroffener Porträtähnlichkeit. Der Kopf mit dem gelichteten Haare und den dichten borstigen Brauen über dem unerschrockenen Auge, mit dem kurzen Schnurrbart und dem charakterfesten Profile, ruht leicht zurückgebogen auf dem kräftigen Nacken; die breite Brust umschließt die wohlbekannte Uniform, doch nicht das Hofkleid mit den blitzenden Epauletten und den Ordenssternen fast aller europäischen Nationen, sondern der zwanglose Interimsrock, den auch Kaiser Wilhelm besonders liebt. Mit der Rechten greift der Kanzler in die Uniform, aber so, daß die ganze zur Faust geballte Hand sichtbar bleibt und nur der Daumen halb verschwindet; die Linke hält den Pallasch und stützt sich darauf in der ungezwungenen Haltung des eleganten Reiteroffiziers. Das linke Bein ist vorgeschoben, als lausche der Redner eben in ruhiger Aufmerksamkeit der Antwort des Gegners. Nicht minder getreu als die Wiedergabe der Persönlichkeit ist auch die der Uniformstücke. Von der Stellung der Knöpfe



bis herunter zu den Stiefeln ist jede Kleinigkeit beobachtet, der Interimsrock unterbricht die drohende Einförmigkeit der Linien in wohlthuender Weise und die zahllosen, durch die Bewegung der beiden Arme, sowie durch die Koppel des aufrecht stehenden Pallasch veranlaßten Falten und Fältchen an Brust und Rücken, wie am Schooße der Uniform, sind mit feiner Beobachtung wiedergegeben. Dabei treten die kräftige Muskulatur und der breite Rücken, der so Vieles mit Klugheit zu tragen verstand, die gewaltige Brust, der Deutschland zum Segen so manches kühne Wort entfloh, und der stattliche Wuchs des Fürsten scharf ausgeprägt hervor.

Es wäre Unrecht, wollte man Schaper's Darstellung idealisirt oder geschmeichelt nennen; wer den Reichskanzler nur einmal von Angesicht zu Angesicht sah, wird das bezeugen; aber der Künstler hat seinen Helden in einem Momente aufgefaßt, wo der Staatsmann und der Denker nicht allein das Feld beherrschten, ohne daß seine Schöpfung durch den edelmenschlichen Zug, welchen er dem Antlitze des großen Mannes verliehen, an Würde oder Naturtreue verloren hätte. — Ein schmuckloses Eisengitter umschließt das Standbild. Schade, daß der Ort der Aufstellung die schöne Wirkung des Denkmals auf den Beschauer wesentlich beeinträchtigt. Rings beengen Häuser den Horizont, den Hintergrund bildet die weiße Façade des Civilkasino's und der Blick des ehernen Kanzlers taucht in ein Gewirre winkliger Gassen, deren Beseitigung erst durch die bevorstehende Stadterweiterung zu hoffen ist. Wohl steht das Denkmal an der Hauptpulsader des Verkehrs und sein Loos ist darin ein glücklicheres als das des Königs-Denkmals auf dem Heumarkte, aber der Raum ist zu beschränkt für den erzgewordenen Gedanken des Bildhauers, der mit Kraft und Milde die Statue des Gewaltigen zu schaffen wußte.

Hermann Billung.

Personalnachrichten.

Technische Hochschule in Berlin. Zum Rektor der aus der Vereinigung der Bau- und Gewerbe-Akademie hervorgegangenen, am 1. April d. J. in's Leben getretenen Berliner Technischen Hochschule wurde der bisherige Direktor der Bauakademie, Geh. Regierungsrath und Professor Wiebe für die Zeit vom 1. April 1879 bis zum 1. Juli 1880 ernannt. Als Prorektor ist der bisherige Direktor der Königlichen Gewerbe-Akademie, Geh. Regierungsrath und Professor Reuleaux, bestellt worden. Die Abtheilungs-Vorsteher sind folgende: Für die Abtheilung Architektur — Professor Kühn; für das Bau-Ingenieurwesen — Professor Winkler; für das Maschinen-Ingenieurwesen — Geh. Regierungsrath Reuleaux; für Chemie und Hüttenwesen — Professor Rammelsberg; für die allgemeinen Wissenschaften 2c. — Professor Aronhold. Nach Ablauf dieses Rektorats tritt dann, wie die „N. Z." schreibt, die Wahlverfassung in Kraft.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Lokalkunstausstellung in München.** Neben der diesjährigen großen internationalen Kunst-Ausstellung im Glaspalast wird unsere Stadt auch eine Lokalausstellung im Ausstellungsgebäude am Königsplatz aufzuweisen haben, die Ende Mai beginnen wird. In der letzten Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft hat brachte der Maler Karl Morgenstern den Antrag auf vollständige Beseitigung des Institutes der Jury für die Lokalausstellungen ein, der in einer demnächst abzuhaltenden weiteren Generalversammlung endgültig zu berathen ist. Das genannte Institut hat sich übrigens in den letzten Jahren so trefflich bewährt, daß man dessen Beseitigung lebhaft beklagen müßte, während man dem Cliquenwesen, wie die diesjährigen Kunstvereinswahlen beweisen, auch auf anderem Wege wirksam begegnen kann.

Vermischte Nachrichten.

R. **Die Vorarbeiten für die große internationale Kunstausstellung in München** nehmen nach jeder Seite hin erfreulichen Fortgang. Der von dem Architekten Albert Schmidt ausgearbeitete Plan für die Einrichtung und Ausschmückung der Innenräume des Glaspalastes findet die allseitige Billigung der Künstler und Kunstfreunde. Da von jetzt an größere Kunstausstellungen sich alle vier Jahre wiederholen werden, so mußte der Architekt darauf bedacht sein, Einrichtungen und Dekoration so zu gestalten, daß sie auch für kommende Fälle benutzt werden können. Da hiermit die Kosten für wiederholte Neubeschaffung wegfallen, so ist es möglich, auf die erste Herstellung mehr zu verwenden, als sonst der Fall gewesen wäre. — Beim Eintritt in den Glaspalast steht sich der Besucher zunächst in einem den Geschäften der Ausstellung gewidmeten Vorraum und tritt dann durch ein großes Portal in ein viereckiges Vestibül, welches gewissermaßen das Herz des ganzen Ausstellungskörpers und einen allen Künsten gleichmäßig geweihten Centralraum bildet. Derselbe wird hoch oben im Transept durch eine Kuppel abgeschlossen, die sich an einen Oberlicht-Ring anlehnt, durch den ein gespanntes Licht einströmt. An dieses mächtige Vestibül schließen sich beiderseits in der Längenachse des Glaspalastes die Ausstellungsräume nach Ost und West an und es erhalten die in der Mitte befindlichen Hauptsäle Ober-, die rechts und links davon angebrachten Kabinete aber Seitenlicht. Jede Seite des viereckigen Hauptvestibüls öffnet sich in der Breite der Mittelsäle in Form von Triumphbögen. Ihr Scheitel stützt das Kranz-Gesims, dessen Widerlager auf der Höhe der ersten, unteren, Galerie fußt. Indem nun der Baumeister das Widerlager zu einem Gewölbe erweitert, dessen dasselbe stützende Schmalseiten, die Seitenportale, die bis auf die Galeriehöhe geführte Stirnwand aus dem Hauptportal aufnehmen, schafft er für jede der beiden Längengruppen einen Vorraum, dessen Aufgabe darin besteht, zugleich Orientirung und Cirkulation möglichst zu erleichtern. Von diesen vier Triumphbögen bildet, wie bereits erwähnt worden, der erste das Hauptportal für den Eintritt in das quadratische Vestibül, das gegenüberliegende zweite wird in der Ausschmückung Bayern als dem die Ausstellung veranstaltenden Lande gewidmet sein und das dritte und vierte an den beiden Längenachsen des Palastes werden zu den Abtheilungen für das deutsche Reich und beziehungsweise für die übrigen sich an der Ausstellung betheiligenden Länder führen. Hinter dem dem Haupteingange gegenüber liegenden Portale wird ein Saal geschaffen, der als Mittelraum der Architektur beigegeben und zur Aufnahme werthvoller Modelle bestimmt ist. — Da, wo die Längenachse des Gebäudes ost- und westwärts die kleinen Brunnen in den Seitenflügeln durchschneidet, werden die Hauptsäle die Form von Achtecken erhalten, die durch eine Kuppel und einen Oberlichtring geschlossen werden, welche die übrigen Hauptsäle bedeutend überragen und zur Aufnahme plastischer Werke dienen werden. Zwei Seiten dieser Achtecke öffnen sich in der Längenachse der Mittelsäle, zwei in der Richtung der Querachse nach den Seitenkabineten und in den vier übrigen Seiten werden Nischen für plastische Werke angebracht. Auf diese Weise erhält einerseits die Plastik bestimmte, entsprechend beleuchtete Räume und findet der Besucher andererseits, nachdem er mehrere Bildersäle durchschritten, zugleich Ruhe und Abwechslung in einem anderen Raume. Die Opferwilligkeit der Münchener Künstler bewährt sich auch in diesem Falle wieder auf's Glänzendste. Sie liefern sowohl die figürlichen Bilder zum Schmuck des

Vestibüls als auch die plastische Gruppe für die Portale und alles was an Ornamenten nöthig ist, während der Erfinder des Plans seinerzeit auch noch alle Detailzeichnungen macht. — Der Antrag auf Einsetzung einer Annahme-Jury als eines Schiedsgerichts über die Zulassung der Kunstwerke zur internationalen Ausstellung stieß in der ungewöhnlich zahlreich besuchten Versammlung der „Münchener Künstlergenossenschaft" auf lebhafte Opposition. Dieselbe ging von der Befürchtung aus, daß durch diese Einrichtung wieder einem „cliquenhaften" Verfahren Vorschub geleistet werde. Dagegen wurde geltend gemacht, daß die Jury bereits im Programm enthalten und auch durchaus nöthig sei, nachdem der Dilettantismus in bedenklichster Weise um sich gegriffen habe. Aus der Wahl gingen nachbenannte 5 Maler, 2 Bildhauer, 2 Architekten, 1 Kupferstecher und 1 Xylograph hervor: die Herren Maler Frz. Adam, Prof. Defregger, N. Gysis, Prof. Lindenschmit, Prof. Löfftz, die Herren Bildhauer Prof. Wagnmüller, Prof. A. Heß, die Herren Architekten Prof. Hauberisser, Oberbaurath Neureuther, die Herren Kupferstecher Prof. Raab und Xylograph W. Hecht. Als Ersatzmänner wurden gewählt die Herren Maler Heinrich Lang, Alex. Liezenmayer, Prof. Riefstahl, G. Schönleber und L. Willroider; die Herren Bildhauer Prof. Halbreiter, J. Ungerer; die Herren Architekten Albert Schmidt und G. Seidel, die Herren Kupferstecher Fr. Vogel, der Xylograph Th. Knesing. Nach den vorliegenden Anmeldungen betheiligen sich an der internationalen Ausstellung außer dem deutschen Reiche insbesondere Italien, Frankreich, England, Oesterreich, die Schweiz, Belgien und Holland.

K. Direktor **Carl v. Piloty** hat sein vielbesprochenes Bild für den neuen Rathhaussaal in München nach langjähriger angestrengter Thätigkeit vollendet. Es handelte sich um eine malerische Vorführung von Personen, welche sich um die Stadt in hervorragender Weise verdient gemacht haben, unter Ausschluß des laufenden Jahrhunderts. Diesen Gedanken hat Piloty in einem Oelbilde von ca. 17 m. Länge und ca. 6 m. Höhe ausgesprochen, auf welchem er die einzelnen Figuren im Kostüme ihrer Zeit und wo möglich mit Porträtähnlichkeit darstellte. Die Komposition erinnert im Allgemeinen einigermaßen an Kaulbach's „Zeitalter der Reformation" im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin, aber mit schwächerer Betonung der Allegorie, während andererseits der Realismus stärker hervortritt. In der Mitte des Bildes tritt die „Monachia" in romanischem Kostüme, Pagen mit städtischen Freibriefen zur Seite, aus einer Art von Halle, in deren Wandnischen die Statuen hervorragender bayerischer Fürsten angebracht sind. Auf den Stufen, die zur Halle emporführen, ruht linker Hand die „Fruchtbarkeit". Neben ihr steht der Ahnherr der Pschorr'schen Familie, der als einfacher Brauknecht hier eingewandert ist, als Vertreter der Münchener Bierbrauerei. Auf denselben Stufen rechts sehen wir die allegorische Figur der „Isar" und neben ihr den heutigen Repräsentanten der Tölzer Flößerfamilie Heiß, die sich rühmt, daß ihre Vorfahren die Stämme zum Dachstuhl der 1477 begonnenen Frauenkirche die Isar herabgeflößt. — An die Figuren der Mittelgruppe reihen sich links die Kirchenfürsten, Geistlichen, Gelehrten, Dichter und Künstler. Wir sehen da den Bischof Otto von Freisingen, berühmt als Chronist und weil er durch seinen Streit mit Heinrich dem Welfen, wegen des Föhringer Salzzolles, mittelbar Anlaß zur Gründung der Stadt München gab; den Dichter Jakob Balde vom Orden Jesu, die kunstreichen Brüder Asam, den Gesetzgeber Baron Kreittmayr, den Geschichtsschreiber Westenrieder, den Organisator der Münchener Volksschulen, Priester J. Braun, von Kindern umgeben rc. — Rechts von der Mittelgruppe vereinigen sich Krieger, Staatsmänner; Schweppermann, der Hauptmann A. Schwarz, der Tuchmacher in der Schlacht bei Alling, Renata, die Gründerin des hl. Geistspitals (?), die Kurfürstin Maria Anna, welche dem von Karl Theodor beabsichtigten Verkauf Bayerns an Oesterreich entgegentrat, der Gefängnißwärter Nußbaum und der Schreiber Peppel, die Gründer (?) des Münchener Waisenhauses u. A.

Berliner Kunstindustrie. Ein prachtvoller Tafelaufsatz ist zu der Hochzeit des Erbgroßherzogs von Mecklenburg-Schwerin in dem Atelier von Vollgold und Sohn aus Silber angefertigt und von der Ritterschaft Mecklenburgs zum Geschenk dargebracht worden. Auf einem kunstvoll mit Festons und musicirenden Genien reichverzierten Plateau, auf welchem die Namen sämmtlicher Geber eingravirt sind und das Wappen der Ritterschaft angebracht ist, erhebt sich in der Mitte eine Vase, zu deren beiden Seiten sich zwei Fruchtschalen befinden. An dem Fuße der letzteren befinden sich Gruppen, von denen die eine Ackerbau und Viehzucht, die andere Jagd und Fischerei vorstellt. Außerdem sind an dem Fußgestell Abbildungen der Schlösser von Ludwigslust und Schwerin in Mecklenburg, sowie von Peterhof, Tiflis und Borjam in geätzter Manier angebracht. An den Seiten der Schalen befinden sich Greifen, die Schildhalter des Mecklenburgischen Wappens. Auf der Vase selbst ist an der Rückseite die Heimkehr des Mecklenburgischen Herzogs Heinrich I. aus 27jähriger Gefangenschaft unter den Sarazenen zu seiner Gemahlin Anastasia dargestellt, während auf der Vorderseite der Abschied des jungen Paares von Tiflis und ihr Empfang in Schwerin veranschaulicht wird. Entworfen ist das Kunstwerk von J. Bossart, während die einzelnen Ornamente und Figuren von Professor Calandrelli, Wittig, Ullmann und Moser modellirt sind.

Die Arbeiten am Berliner Goethe-Denkmal haben in diesem Winter einen bedeutenden Fortschritt gemacht. Die drei allegorischen Gruppen, welche das cylindrische Fußgestell umgeben sollen, sind nahezu vollendet. Auch die Kolossalstatue Goethe's wird aus dem Rohen herausgearbeitet. Dennoch dürfte noch ein ganzes Jahr vergehen, bevor das Denkmal soweit gediehen ist, daß dasselbe aufgestellt werden kann. Leider reichen die bisher gesammelten Beiträge noch nicht völlig aus, weshalb das Komité sich an den Magistrat gewandt hat, damit derselbe den Rest decke. Als Zeitpunkt der Enthüllung ist der Geburtstag Goethe's, der 28. August im folgenden Jahre, in Aussicht genommen.

Der Pariser Gemeinderath beabsichtigt, dem großen Astronomen Leverrier auf dem Kreuzweg vor der Sternwarte, dem Standbild des Marschalls Ney gegenüber, ein Denkmal zu errichten. — Ein viel umfassender Plan ist außerdem von der Seine-Präfektur dem Kunstausschuß des Gemeinderaths unterbreitet worden. Derselbe betrifft die Ausschmückung der Façaden des neuen Hôtel de Ville. Es handelt sich dabei um nicht weniger als 254 Standbilder und 141 Basreliefs, die Reiterstatue Etienne Marcel's und die dekorativen Skulpturen, welche den Platz vor dem Stadthaus schmücken sollen, nicht mitgerechnet. Der Kostenanschlag für die Basreliefs ist auf 287,000 und der für die Standbilder auf 904,500 Frcs. angesetzt, und das Ganze soll binnen zwei Jahren fertiggestellt werden.

⊙ **Ein neues Museum in Florenz.** Das Ministerium hat jüngst die Gründung eines Archäologischen Museums in Florenz genehmigt. Der Vorschlag hierzu ging von Professor Pigorini aus, welcher, nachdem im vorigen Sommer der Unterschleif bei der Museumsverwaltung bekannt geworden, als königlicher Kommissär nach Florenz entsendet und mit der Untersuchung, resp. Neuordnung der Verwaltung beauftragt wurde. Pigorini befreit nicht nur die Gegenwart von den bisherigen Zuständen, sondern erbarmt sich auch der Zukunft. Er wird veranlassen, daß alle diejenigen, zum großen Theile sehr seltenen und werthvollen Objekte, welche entweder in den alten Museen (Uffizi, Etrusco, Nazionale rc.) ungünstig untergebracht, ja verwahrlost sind, oder in den zahlreichen Vorrathsräumen unfreiwillig oder mit Absicht vergessen, ungezählt in wüster Unordnung umherlagern, in dem neuen Museum zu ihrem verdienten Rechte kommen. Da zu den genannten Alterthümern noch die neuen Funde etruskischer und sonstiger Abkunft, welche täglich im toskanischen Boden gemacht werden, sich hinzugesellen werden, so dürfte in nicht langer Zeit in dem an interessanten Sammlungen schon so reichen Florenz eine neue entstehen, die ihres Gleichen sucht. Zur Aufnahme der Sammlung wurde vom Ministerium vorläufig der geräumige Palazzo della Crocetta angewiesen. Näheres behalten wir uns vor.

Vom Kunstmarkt.

Der Kunsthändler Fred. Muller in Amsterdam gab einen kleinen Kupferstich-Katalog mit Preisen heraus, welcher eine auserlesene Sammlung von Bildnissen französischer



und englischer Mediciner, Naturforscher und Mathematiker enthält. Die Sammlung, ein Theil des Nachlasses des Dr. A. van der Willigen in Harlem, dürfte nicht allein Sammler aus den genannten Gelehrtenkreisen, sondern jedermann interessiren, da vorzügliche Blätter der besten Meister, oft in seltenen Abdruckszuständen darunter sind. Die Preise erscheinen für unsere Zeit nicht hoch gegriffen. y.

Auktion Hausmann. Die Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen und Kunstbüchern, welche durch Börner's Auktions-Institut in Leipzig am 15. Mai zur Versteigerung gelangt, ist in doppelter Hinsicht beachtenswerth; einmal um ihres vorzüglichen Inhaltes und dann auch um ihres früheren Besitzers willen. Sie wurde nämlich von dem am 13. Mai 1873 in Hannover verstorbenen Oberbaurath Bern. Hausmann hinterlassen, welcher der Kunstwelt durch sein gediegenes Werk über Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, besonders über die Priorität der Abdruckzustände, sowie über die Papierzeichen bekannt ist. Neben seinen Berufsarbeiten war er von Jugend auf bemüht, für die Erscheinungen der Kunst ein offenes Auge, einen empfänglichen Sinn sich zu bewahren. Bereits 1806 legte er den Grund zu seinen Sammlungen. So entstand in günstigen Zeitumständen eine Gemäldesammlung, die in den Besitz des Königs Georg V. überging. Die reiche Sammlung alter Handzeichnungen erwarb das Berliner Kabinet; ein fast vollständiges Werk von Dürer's Kupferstichen und Holzschnitten nebst einer Reihe kostbarer Originalhandzeichnungen desselben Künstlers befindet sich gegenwärtig in den Händen des Dr. Blasius in Braunschweig. Was sich sonst an Kunstblättern in den vielen Jahren angesammelt hat, wird nun versteigert. Der Katalog, welcher fast tausend Nummern aufweist, wird von Sammlern nicht ohne Nutzen durchgesehen werden. Namen von Künstlern, deren Werke stets ihren Liebhaber und Käufer finden, kommen zahlreich darin vor; besonders reich vertreten sind Aldegrever, Altorfer, die beiden Beham, Burgkmair, L. Cranach, A. Dürer, Lucas von Leyden, G. Pencz, Rembrandt u. A. Unter den Handzeichnungen dürfte der künstlerische Nachlaß Kniep's, des Freundes und Reisebegleiters Goethe's in Sicilien, von besonderem Interesse sein. Von den Kunstbüchern sind besonders hervorzuheben ein kostbares Exemplar des Livre d'heures, wahrscheinlich bei Simon Votre in Paris um 1500 erschienen, dann die Sachsen-Chronik, gedruckt 1492 bei P. Schöffer in Mainz, ein Todtentanz mit Holzschnitten nach Holbein, 1560, das Kabinet Choiseul von Basan, 1771, und andere mehr. — Einige kleine Sammlungen aus anderem Besitz, die auch viel Gutes enthalten, sind angehängt. Der Katalog ist mit gewohnter Aufmerksamkeit redigirt und auch in seiner äußeren Form gefällig. y.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bourassé, L'abbé J. J., Archéologie chrétienne, ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge. 9e édition, révisée et complétée par l'abbé C. Chevalier, de la Société archéologique de Touraine. Tours, Mame. 8°. 400 S. Mit Abbildgn. 2 fr. 50. c.

Inventaire général des oeuvres d'art appartenant à la ville de Paris dressé par le service des beaux-arts. Edifices civils I. Band. Edifices religieux I. Band, imp. Chaix. 2 Bände. Préfecture du département de la Seine, Direction des travaux 8°. 800 S.

Zeitschriften.

L'Art. No. 224.
Guillaume Régamey, exposition de son oeuvre, von E. Montrosier. (Mit Abbild.) — David Scott, von M. M. Heaton. — L'aquarelle et la gravure à l'exposition universelle de 1878, von A. de Latour. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 362.
Souvenirs of Mme Vigée Le Brun, von A. D. Atkinson. — Letter from Athens, von Ch. Waldstein. — Japanese Bronzes and porcelain.

Chronique des Arts. No. 15.
Les fouilles de Poitiers. — Le Triptyque de Quentin Massys à la collégiale de Saint-Pierre à Louvain.

Revue Artistique. No. 23.
Grandeur et décadence de Luc. Krabbermans (V.), von L. van Keymeulen. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris.

Deutsche Bauzeitung. No. 28 u. 29.
Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln. Kupferstich-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Dominicus Schachtner. Versteigerung am 5. Mai. 3632 Nummern.

—— Gemälde-Sammlung des Herrn Dr. Wolfgang Müller. Versteigerung am 26. u. 27. Mai. 168 Nummern.

C. G. Boerner in Leipzig. Kupferstich-Sammlung des Herrn Oberbaurath B. Hausmann. Versteigerung am 15. Mai. 989 Nummern.

R. W. P. de Vries, Firma C. Weddepohl in Amsterdam. Sammlung alter Handzeichnungen und Stiche, sowie ein Porträt J. van den Vondel's von Ph. de Koninck. Versteigerung am 15. Mai. 1282 Nummern.

Inserate.

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

8. Mai

Nr. 30.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's. II. — Thomas Couture †. — Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen; Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens. — Münchener Kunstverein; Ausstellung von architektonischen Reiseskizzen in Berlin; Königl. Staatsgalerie in Stuttgart. — Nachbildungen des Lüneburger Silberschatzes; Ueber die Denk- und Grabmäler der Berliner Nikolaikirche; Prof. P. Jansen in Düsseldorf; Das Kaiserfest in Wien; Das deutsche archäologische Institut in Rom. — Kunstauktion in New-York. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's.

II.

Unhaltbare Hypothesen und nachweisbare Wahrheiten.

Bei Beurtheilung des inneren Werthgehaltes des Middleton'schen Kataloges handelt es sich, wie bereits gesagt, um einen der Grundpfeiler, auf welchen das Haus Rembrandt steht, und welchen Middleton abzutragen im Begriffe ist.

Wir sind hierbei genöthigt, zunächst auf die eingehende Untersuchung in diesen Blättern*) hinzuweisen, welche die „Große Erweckung des Lazarus", eine der bedeutendsten Radirungen Rembrandt's zum Gegenstande hatte. Middleton behauptete in einer seinem Kataloge vorangeschickten Reihe von Aufsätzen**), daß dieses Blatt eine Arbeit Vliet's, eines Schülers von Rembrandt, sei; wir glauben dagegen den Beweis erbracht zu haben, daß dasselbe keine Arbeit Vliet's sein könne, abgesehen davon, daß es eine der großartigsten Leistungen ist, die Rembrandt's Nadel jemals hervorbrachte.

Dies sind jedoch, genau genommen, Meinungsverschiedenheiten, über welche schließlich jede Diskussion ein Ende nehmen muß; anders steht es mit der Begründung solcher Meinungsverschiedenheiten. Middleton bezweifelt die Echtheit der Radirung weil er die Signatur des Blattes: RH. van Ryn f. nicht für echt hält und behauptet, diese Bezeichnung habe nicht Rembrandt selbst, sondern nur sein Schüler Vliet bei jenen Arbeiten gebraucht, die er nach Zeichnungen Rembrandt's radirte. Von dem Verfasser eines Rembrandt-Kataloges kann man aber verlangen, daß er bestimmt wisse, daß Vliet diese Bezeichnung in Radirungen nach Rembrandt nur deshalb gebrauchte, weil Rembrandt selbst bis zum Jahre 1632 und vielleicht noch später: R. H. van Ryn, R. van Ryn oder Rembrandt van Ryn signirte.

Middleton müßte ferner wissen, daß die Signatur auf der „Großen Erweckung des Lazarus" sich wesentlich von den ähnlichen Bezeichnungen Vliet's unterscheidet. Bei dem Zusammenfassen dieser Umstände müssen alle Zweifel an der Echtheit des Blattes, die vor Middleton nie Jemand geltend gemacht hat, fallen; und eben deshalb müssen alle von ihm ausgesprochenen Zweifel an der Echtheit einer zweiten Radirung fallen, welche dieselbe Bezeichnung trägt. Diese ist: „Jakob beweint den angeblichen Tod Josef's" oder „Der blutige Rock". (Bartsch 38; Ch. Blanc 10.) Middleton bezweifelt deren Echtheit lediglich deshalb, weil auch diese Radirung die Bezeichnung trägt: Rembrandt van Ryn f. Da die Echtheit dieser Bezeichnung längst nachgewiesen ist, fällt die Frage von selbst, und die Diskussion ist nur darüber zulässig, wie dies dem Verfasser des chronologischen Katalogs unbekannt sein konnte!

Beide Blätter reiht Middleton dem Jahre 1633 ein; das erste, die „Große Erweckung des Lazarus", deshalb, weil Vosmaer berichtet, daß sich in der Darmstädter Galerie ein Bild eines anderen Rembrandt-

*) Ein englisches Urtheil über Rembrandt's „Große Erweckung des Lazarus", Kunst-Chronik, 13. Jahrgang, 1878, Nr. 33.

**) Notes on the etched Work of Rembrandt. London, John Wilson. 1877.

Schülers, Namens J. de Wet befindet, welches eine ähnliche Erweckung des Lazarus darstellt und 1633 datirt ist. Warum aber Middleton den „blutigen Rock" ebenfalls in das Jahr 1633 verlegt, vermögen wir nicht anzugeben, und auch Middleton dürfte um einen Grund verlegen sein; es müßte ihn nur die große Aehnlichkeit in der technischen Behandlung beider, insbesondere aber die auffallende Bildung der Hände, und die bereits erwähnte Bezeichnung dazu veranlaßt haben, sie nebeneinander zu stellen.

Aber Middleton behauptet, daß nicht Rembrandt, sondern sein Schüler Vliet die beiden Blätter radirt habe. Dann ist es ja an und für sich gleichgiltig, wann sie entstanden sind, denn in diesem Falle gehören beide nicht in das Werk Rembrandt's, sondern sie gehören in das Werk seines Schülers Vliet. Entweder sind sie von Rembrandt oder sie sind nicht von Rembrandt! Wozu also diese unhaltbaren Vermuthungen? Diese überzeugungsschweren Zweifel? Hinaus mit ihnen, wenn sie falsch sind und dorthin, wo sie hingehören; hinaus, wie mit jenen Landschaften, welche Middleton als falsche Rembrandt-Landschaften in einem Appendix zusammengestellt hat!

Warum thut dies Middleton nicht, wenn er seiner Sache gewiß ist? Und ist er seiner Sache nicht gewiß, warum eine gänzlich haltlose Vermuthung hinschreiben, und unrichtigen, unreifen, durch nichts zu bethätigenden Vermuthungen einen wissenschaftlichen Charakter verleihen? Sind das die Resultate eines fünfundzwanzigjährigen Studiums der Radirungen des Meisters? Fünfundzwanzig Jahre könnten wirklich noch glauben machen, daß diese Zweifel irgend eine wissenschaftliche Berechtigung haben. Und sie haben keine; nicht die geringste. Beide Blätter sind echt; kein Kenner des Kupferstichs kann ihre Echtheit bezweifeln.

Aber andere Blätter sind falsch, und müssen aus dem Werke des Meisters ausgeschieden werden. Wir sind weit entfernt, die Vermuthungen Middleton's um eine oder mehrere vermehren zu wollen; aber die Sache, welcher diese Zeilen gelten, fordert ein eklatantes Beispiel; darum müssen wir Middleton ein Blatt bezeichnen, welches bestimmt falsch ist; es ist aber nicht von Vliet, auch nicht von Bol, auch nicht von Lievens, ja es ist ganz gleichgiltig von wem es ist, denn es ist eine willkürlich zusammengeborgte Komposition, eine brutale Fälschung. Es ist sogar eine datirte Fälschung, denn sie trägt die Bezeichnung: Rembrandt f. 1635. Sie kann also für die Rembrandt'sche Technik weder im Jahre 1635 noch in irgend einem anderen Jahre maßgebend sein.

Wir meinen das Blatt: „Christus jagt die Verkäufer aus dem Tempel" (Bartsch 69; Ch. Blanc 44.). Middleton hält dasselbe für echt; wir erklären, daß dieses Blatt eine Fälschung ist. Middleton schreibt darüber S. 190:

„it has qualities in which he was pre-eminently distinguished above all etchers of his school; the spirited action of the crowd is admirably rendered; all is life and motion in the foreground, while the introduction of the scene in the distance is eminently suggestive of the contemptuous indifference with which the chief Jewish authorities regarded our Lord".

Das ist doch ein Urtheil über eine Radirung! Wir würden es nicht wiederholt haben, wenn es nicht so glänzend wäre, und, wenn wir in Middleton nicht einen Kenner der Rembrandt-Radirungen vor uns hätten, der dieselben 25 Jahre lang studirt hat und somit doch wissen muß, daß diese „Jewish authorities" den „our Lord" gar nicht anders ansehen können, als mit einer „contemptuous indifference", denn der our Lord und diese Jewish authorities sind, wie das ganze Blatt, aus den verschiedensten Kompositionen zusammengetragen; der our Lord ist aus Dürer's kleiner Passion; das ist Middleton selbst bekannt, denn es ist auch seinem Vorgänger Charles Blanc bekannt gewesen; die Jewish authorities sind aber aus den Radirungen Rembrandt's: die kleine Beschneidung (Bartsch 48; Ch. Blanc 21) und Christus unter den Lehrern (Bartsch 66; Ch. Blanc 37) in so willkürlichen Reminiscenzen herübergenommen, daß der Fälscher nahezu vergessen hätte, dem im Hintergrunde vor den Gelehrten erscheinenden Christus — eine kniende Stellung zu geben; die vorn laufende Kuh ist aus der Verkündigung an die Hirten. (Bartsch 44; Ch. Blanc 17), die übrigen Figuren sind aus Kompositionen Luca Giordano's, Bassano's und wohl noch Anderer entlehnt. Wir glauben, daß nicht ein Strich in dem Blatte originell ist. Wer noch daran zweifelt, der möge nur die ganz unmöglichen und undenkbaren Größenverhältnisse der Gruppe rechts, gegenüber der Hauptgruppe im Vordergrunde links, in's Auge fassen, und die ganz abgesonderte Scene im Hintergrunde mit den Jewish authorities ansehen, die gar nicht hinein gehört und nichts mit dem Vorgange im Vordergrunde zu thun hat. Es hat eben ein Fälscher aus den verschiedenartigsten Reminiscenzen eine Komposition gemacht, und dieselbe Rembrandt unterschoben; es ist dies übrigens eine sehr alte Fälschung, denn es existirt ein Quer-Folio-Blatt aus Savry's Verlag, welches vielleicht über die Entstehung dieser Radirung einigen Aufschluß zu geben geeignet ist.

Middleton kennt dieses kunstgeschichtlich sehr interessante Blatt nicht, obwohl er andererseits viele sogenannte Rembrandt-Kopien mit großer Genauigkeit beschreibt und z. B. auch die Unterscheidungs-

zeichen angiebt, durch welche sich eine Kopie von Novelli oder Cumano von einer Original-Radirung Rembrandt's unterscheidet. Ein Novize der Kupferstichkunde kann sie allerdings blind unterscheiden, aber Middleton muß nicht in der Lage sein, in seinem Rembrandt-Publikum solche Kenntnisse vorauszusetzen zu können. Und das ist der einzige Entschuldigungsgrund für diesen Katalog, der nicht selten eine Sachkenntniß zur Schau trägt, die geradezu unglaublich ist.

Nr. 215 beschreibt Middleton den Saint Jérome en méditation. (Bartsch 105; Ch. Blanc 76). In seiner Bemerkung zu diesem Blatte heißt es wörtlich: „A similar subject, although differently arranged, appears twice among Rembrandt's paintings; the Saint with the accessories of spiral staircase, and the window with its oval pane, are reproduced; both these were formerly in the De Vence Collection; they have been engraved, the one by Ludovicus Surugue, in 1754, the other by Longhi."

Das ist richtig; aber es ist zu dürftig, denn nicht nur das eine wurde von Surugue gestochen und das andere von Longhi, sondern beide; nicht nur von Beiden, sondern noch von zehn anderen Stechern; aber dies ist nebensächlich; Thatsache ist auch, daß beide Bilder ehedem in der Sammlung de Vence sich befanden; aber dies war vor 129 Jahren der Fall, denn die Sammlung de Vence wurde im Jahre 1750 verkauft, und darum möchten wir wissen, wo diese beiden Bilder heute sich befinden, denn Middleton selbst müßte fünfmal so lange Rembrandt studirt haben, als er dies in der That gethan, um diese Bilder in der Sammlung de Vence zu sehen, die doch sehenswerth gewesen sein müssen. Und gewiß waren sie das, ja sie waren sogar berühmt, sehr berühmt und hochgeschätzt. Denn die französische Krone hat sie bereits im Jahre 1784 für den damals hohen Betrag von 13,000 Livres angekauft, in Folge dessen sie noch heute im Louvre hängen und unter dem Namen der „beiden Philosophen" eine kunstgeschichtliche Berühmtheit besitzen.

Es ist bedauerlich, ja kläglich, daß dies dem Verfasser des „Descriptive Catalogue" unbekannt ist, denn sonst hätte er im Katalog des Louvre (wir citiren die Ausgabe vom Jahre 1872) Nr. 408 der niederländischen Schule aufgeschlagen; da wird er wörtlich finden: „Dieses Bild ist links unten, in außerordentlich feiner und schwer lesbarer Schrift bezeichnet: R. van Ryn 1633". Ja, auch die „Philosophen" im Louvre, zwei über jeden Zweifel erhabene Werke Rembrandt's, sind wie die von Middleton bezweifelte „Große Erweckung des Lazarus", und wie der „Blutige Rock" bezeichnet: R. H. van Ryn oder R. van Ryn.

Damit dürfte wohl die Echtheitsfrage der großen Erweckung des Lazarus ein für alle mal entschieden sein. Diese Unkenntniß der Elementarbegriffe wissenschaftlicher Untersuchung verurtheilt aber die sämmtlichen haltlosen Hypothesen, von welchen das Buch strotzt.

In der That, dieser „Descriptive Catalogue" der Rembrandt-Radirungen von Middleton macht uns denselben Eindruck, den uns ein Buch über Raffael machen würde, dessen Verfasser keine Kenntniß hätte von der Existenz der Sixtinischen Madonna.

Wir glauben uns hiernach jedes weiteren Urtheils über den inneren Werth desselben enthalten zu können.

Alfred von Wurzbach.

Nekrolog.

Thomas Couture †. „Mit dreißig Jahren ein preisgekrönter Meister, mit vierundsechzig ein Verschollener!" möchte man Thomas Couture, dem am 30. März gestorbenen Schloßbesitzer von Villers-le-Bel nachrufen. Der gefeierte Maler der „Römer der Verfallzeit" im Luxembourg und des durch Kolorit und Zeichnung gleich ausgezeichneten „Falkners" in der Sammlung Ravenś war freiwillig von seiner stolzen Höhe herabgestiegen, seit er die Kunst zum Handwerk erniedrigt hatte und, selbst ein „Pariser der Dekadenz", die er so wohl zu zeichnen wußte, seinen Ruhm in Gold prägen ließ. Thomas Couture hat seinen Platz in der Kunstgeschichte, aber seine Biographie ist gleichsam in den Titeln seiner Gemälde enthalten. Die unterlegenen Mitbewerber um die Preise von 1847 und 1855 hätten ihm am Abende seines Lebens die Worte aus Juvenal's 6. Satire, welche er seinen „Römern der Verfallzeit" als Motto mitgab, zurufen können, indem sie Luxuria als das Laster der Sucht nach Geld und Gut auffaßten:

„. . . . . Saevior armis,
Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem."

Der frühe glänzende Erfolg hatte ihn berauscht und ihm als Selbstüberschätzung Verderben gebracht. Mehr als zwanzig Jahre lang malte er fast nur für das Ausland, vorzüglich Amerika, und bot seinem Vaterlande, das vergeblich neue Proben seines meteorartig aufgetauchten, vielverheißenden Talentes erwartete und sich endlich enttäuscht von ihm abwendete, voll kindischer Thorheit Trotz. Seit dem für ihn glorreichen Jahre 1855 hat er nichts Hervorragendes mehr ausgestellt, und ein letzter Versuch, die achtlos verscherzte Gunst der Pariser durch ein größeres Gemälde auf einem der letzten Salons wieder zu gewinnen, mißlang in traurigster Weise, das alte Prestige war dahin, sein Pinsel hatte im hastigen Schaffen für den Markt die Leichtigkeit eingebüßt, und die Kritik ersparte ihm die bittere Wahrheit nicht, es war zu spät, wieder in die Arena zu treten, Hand und Blick ließen ihn im Stich.

Thomas Couture wurde am 21. Dezember 1815 zu Senlis als Sohn eines Schuhmachers geboren und erhielt keine weitere Ausbildung als die der Kommunalschule. Frühreif wanderte er erst fünfzehnjährig nach Paris und trat 1830 in das Atelier des damals allgewaltigen Baron Gros, des Meisters der „Pestkranken

von Jaffa", ein, um dessen begeisterter Schüler zu werden. Nach Gros' Tode übernahm Paul Delaroche das Atelier, und Couture lauschte auch seinen Lehren. Trotzdem erhielt er 1837 nur den zweiten Preis und begab sich zu einer kurzen Studienreise nach Italien. 1840 stellte er den „Jungen Venetianer nach einer durchschwärmten Nacht" aus, 1841 die „Wittwe", die „Rückkehr aus dem Felde" und den „Verlorenen Sohn", ein Bild, welches mit Recht großen Beifall fand und dem jungen Maler die Aufmerksamkeit der Kenner zuwendete. In nachläßiger Haltung sitzt der verlorene Sohn mit herabhängenden Beinen auf einem Felsen; die Auffassung war nicht ungewöhnlich, aber die Ausführung verrieth eine ausgesprochene Begabung für Kolorit und Zeichnung.

Von nun ab ging es mit Riesenschritten bergan. 1843 brachte er den „Troubadour", dessen Mandolinenspiel zwei liebliche Mädchengestalten lauschen, und mehrere Porträts, 1844 die von der Regierung für das Museum von Toulouse angekaufte „Geldgier", ein wahrhaft geniales Gemälde, und 1847 das große Ereigniß der damals noch im Louvre abgehaltenen Ausstellung der Beaux-Arts, das kolossale, figurenreiche Gemälde: „Die Römer der Verfallzeit" oder die „grande orgie", wie es anfänglich auch genannt ward. Es nahm den Ehrenplatz des „Salon carré", die große Wand, wo sonst Paul Veronese's Hochzeit von Kana das Auge zu entzücken pflegt, ein und erregte einen jubelnden Beifallssturm von allen Seiten, weil es zur rechten Zeit kam. Die lange Reihe von Delacroix's Schülern und Nachahmern hatte sich in Farbendissonanzen überboten, Couture's elegante, glatte Darstellung, seine gewandte Gruppirung der Gestalten, seine technische Fertigkeit, die correcte Zeichnung der Prachtarchitektur, sowie die Anklänge an die Meisterwerke der venetianischen Schule in der Wiedergabe der Einzelheiten paßten sich der herrschenden Geschmacksrichtung an, und Couture wurde der Held des Tages. Trotzdem pulsirt kein Leben in den Adern dieser verweichlichten Abkömmlinge der ehernen Welteroberer; der Maler führt uns ein üppiges Festgelage vor, aber seine Frauen sind keine Hetären nach dem Vorbilde der Griechen, sondern moderne Courtisanen, seine Römer sind Pariser aus den vierziger Jahren, und den halb stoisch, halb spöttisch zuschauenden Philosophen fehlt die ernste Würde der Antike. Das Gemälde, eines der Prunkstücke der Ausstellung der Beaux-Arts, gewann Couture die erste goldene Medaille und das Kreuz der Ehrenlegion und brachte ihm 1855 bei der Weltausstellung nochmals eine Fülle von Ruhm und Lorbeeren. Mehr noch als dieses eine Fläche von 4,66 und 7,73 Met. bedeckende Bild, dessen Figuren Lebensgröße haben, ist sein zweites, gleichfalls auf dem „Champs de Mars" ausgestelltes Werk: „Der Falkner", Couture's Meisterleistung, in dem seine Thätigkeit gipfelte. Im glücklichsten Silbertone steht der schwarzgekleidete Jüngling mit dem langen Haar und dem schönen Antlitze, den Falken auf der Faust, da. Ein Bilderhändler des Boulevard Montmartre erwarb das Gemälde für 1200 Franken und stellte es in sein Schaufenster, bis sich unter all den Enthusiasten ein Käufer fand. Auch für das Porträt war Couture hervorragend begabt und begann, ermuthigt von dem Beifalle, der seine Schöpfungen im Salon begrüßte, neben den Entwürfen zu den bedeutenden, ihm von der Regierung zugewendeten Bestellungen, sich vorzüglich der Porträtmalerei zu widmen.

Leider sollte der überraschende Erfolg und die dadurch in ihm geweckte Selbstüberschätzung zur Klippe für Couture's Zukunft werden. Gleich Courbet hielt er sich fortan für den Reformator der Kunst, eröffnete in der Rue de la Tour d'Auvergne ein vielbesuchtes Schüleratelier und überwarf sich bald in Folge seines hochfahrenden Wesens mit der Mehrzahl seiner Genossen.

Ein zweites umfangreiches Bild: „Die Einstellung der Freiwilligen von 1792" sollte das Gegenstück zu den „Römern der Verfallzeit" werden, aber Hand und Geist ermüdeten vor der Vollendung, da Couture Zeit und Kraft durch die Uebernahme jedes Auftrages von Fern und Nah zersplitterte, und er kam nicht über die Vorarbeiten zu dem großartigen Kulturbilde aus der Revolution hinaus. Im Auftrage der Regierung unternahm er die beiden umfangreichen Gemälde: „Die Rückkehr der Truppen aus der Krim" und die „Taufe des kaiserlichen Prinzen", 1855 ward ihm die Ausschmückung der Kapelle Unserer Lieben Frau in der Kirche St. Eustache in Paris anvertraut, aber das Ergebniß blieb hinter den hochgespannten Erwartungen zurück, vielleicht weil Couture, zur Entrüstung des Pfarrers, den Kaufmann bis in die heiligen Hallen mitnahm: selbst in der Kirche ertheilte er den Fremden, welche sich um seine Skizzen, Zeichnungen und Gemälde bewarben, Tag für Tag Audienz und ward rasch zum reichen Manne, während in Kunstkreisen sein Ansehen in demselben Maße abnahm.

Ein kleineres Bild, „Pariser der Verfallzeit", vier betrunkene Masken, von denen der noch aufrechtstehende Hanswurst die drei halb bewußtlos am Boden liegenden Genossen mit der Melancholie des nahen Katzenjammers betrachtet, bezeichnet sein Herabsteigen von der kühnen Höhe der Genialität zu dem flachen Niveau der Mittelmäßigkeit. Auf dem Gebiete des Porträts zählen seine schönen Zeichnungen von George Sand und Béranger zu dem Besten, was er geschaffen hat. Bezeichnend für das Ansehen von Couture's Arbeiten auf dem Kunstmarkte sind die bei der Auktion der Sammlung Laurent-Richard am 25. Mai 1878 für seine beiden Gemälde, „le Pierrot malade" und „l'Orgie" im Hotel Drouot erzielten Preise: 8000 und 6300 Franken.

Als ein letzter Versuch, die einstige Stellung durch ein spätes Wiedererscheinen im „Salon" neu zu erobern, fehlschlug, verließ er Paris und zog sich auf sein Schloß Villers-le-Bel zurück, wo man den reichen Mann weit in der Runde achtete, den Künstler dagegen wenig kannte. Seit lange malte er nur für Amerika; er hatte die Heimat verläugnet; jetzt gab sie es ihm zurück, und seine untersetzte Gestalt mit den breiten Schultern und der selbstbewußten Haltung ward auf den Boulevards ein seltener Gast.

Auch mit der Feder war Couture gewandt und kühn, was um so erstaunlicher ist, da er, wie gesagt, nur die Kommunalschule durchgemacht hatte. Er schrieb mehrere pamphletartige Abhandlungen: „Methode und Unterhaltungen aus dem Atelier" und verkaufte sie, charakteristisch für seine Eitelkeit, bei sich im Hause, mit seiner autographischen Bleistiftunterschrift versehen. Boshafte Ausfälle gegen ihm mißliebige Zeitgenossen

dienen ihm zum Relief für die alten Meister, denen er auf Kosten der modernen reiche Lorbeeren spendet. Feine ästhetische Bemerkungen und Fingerzeige über Kolorit und Technik finden sich in der Schrift vor.

Hermann Billung.

Kunstvereine.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hat in seiner Ausschußsitzung vom 6. April beschlossen, die alljährlich stattfindende Ausstellung im Jahre 1880 ausfallen zu lassen und seine Ankäufe in der von der deutschen Kunstgenossenschaft beabsichtigten allgemeinen deutschen Kunstausstellung vorzunehmen, welche 1880 in Verbindung mit einer Gewerbe-Ausstellung für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf abgehalten werden soll, und auf welcher dann auch Kunstwerke höheren Stils bis zum Betrage von vierzigtausend Mark aus dem Fonds für öffentliche Zwecke angekauft werden sollen. Ferner beschloß der Ausschuß, für die Herstellung eines Kaiser-Medaillons an dem auf der Süchteler Höhe im Kreise Kempen auszuführenden Denkmal 2000 Mark zu bewilligen, sowie der Düsseldorfer evangelischen Gemeinde auf ihren Antrag einen Zuschuß von sechstausend Mark zu gewähren für die in fünf Chorfenstern ihrer neuen Kirche herzustellenden Glasmalereien, unter der Bedingung, daß dem Ausschuß die Auswahl der Konkurrenzentwürfe zustehe.

x. **Der Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens** wird im Juni dieses Jahres zu Münster zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens eine Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse veranstalten. Dieselbe ist bestimmt, alle merkwürdigen oder werthvollen Alterthümer und insbesondere Erzeugnisse sämmtlicher Zweige der Kunst und des Kunsthandwerks, welche dem Westfalenlande in seinem früheren Umfange angehören, ohne Unterschied des Stoffes (Holz, Metall, Elfenbein, Stein, Thon, Glas, Seide, Wolle, Linnen 2c.) aus allen Jahrhunderten bis zum Beginne des laufenden zu umfassen. Westfalen besitzt einen reichen Schatz werthvoller Werke der Kunst und des Kunsthandwerks aus allen Perioden des Mittelalters und der Renaissance, die für den Kunstfreund und Archäologen großes Interesse zu bieten geeignet sind. Da seitens der Korporationen, Städte, Kirchen und der Privatbesitzer, überhaupt von allen Seiten sich ein reger Eifer für diese Ausstellung und eine erfreuliche Bereitwilligkeit, den Aufforderungen des Komités zur Beschickung derselben nachzukommen, zeigt, so ist es als gesichert zu erachten, daß eine Fülle der werthvollsten, seltensten und interessantesten Kunstobjekte und Gegenstände aus allen Gebieten und allen Jahrhunderten in der Ausstellung vereinigt sein und ihr einen großartigen Charakter verleihen werden. Dem Archäologen wie dem Kunstfreunde wird ein reicher Genuß geboten werden, und es ist dem Besuche der Ausstellung eine um so größere Bedeutung beizulegen, als sehr viele der interessantesten Gegenstände bisher niemals zur öffentlichen Ausstellung gelangt, und viele überhaupt zu anderen Zeiten gar nicht, oder nur sehr schwer der Besichtigung zugänglich sind. Für die Ausstellung ist die Zeit vom 1. bis 15. Juni in Aussicht genommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Ein neues Werk von Franz Adam bildet den Gesprächsgegenstand aller hiesigen Kunstfreunde. Die Stellung der älteren Schlachtenmaler war jener der neueren gegenüber eine entschieden günstigere; es kamen ihnen nicht blos die Mannigfaltigkeit und malerische Wirksamkeit der Tracht und Ausrüstung, sondern auch die frühere Taktik zu statten, welche die größten Schlachten in Einzelkämpfe auflöste, in denen die persönliche Tapferkeit den Ausschlag gab und so dem Künstler Gelegenheit verschaffte, seine Kunst in Darstellung leidenschaftlicher Erregung und Bewegung zu zeigen. In Folge der neueren Taktik beschränkten sich die modernen Schlachtenmaler meist darauf, einzelne Episoden des Kampfes zur Anschauung zu bringen, und regelmäßig fürstlichen und anderen Feldherren die Hauptrolle zuzuweisen, während der Kampf im Hintergrunde ausgefochten ward. Auch Franz Adam's Vater, der treffliche Albrecht Adam und Peter Heß hielten es noch in den meisten Fällen so. Franz Adam war der Erste, der die Soldaten und ihre unmittelbaren Führer in den Vordergrund stellte und zeigte, daß es nicht Strategie und Taktik allein sind, welche heute Schlachten gewinnen, sondern daß sie schließlich doch wieder auf den Opfermuth und die Ausdauer der Truppen angewiesen sind. Franz Adam's neuestes, für die Berliner Nationalgalerie bestimmtes Bild behandelt, dem Auftrag entsprechend, dieselbe Episode aus der Schlacht von Sedan und zeigt dasselbe Terrain, wie sein für den Herzog von Meiningen gemaltes Bild: den Angriff der aus Chasseurs d'Afrique und Uhlanen bestehenden Reiterbrigade auf deutsche Infanterie beim Dorfe Floing zu dem Zwecke, um der in und um Sedan eingeschlossenen französischen Armee den Durchbruch zu ermöglichen. Die Zündnadelgewehre sendeten tausendfachen Tod in ihre den Hügel herabstürmenden Reihen; bald waren Rosse und Reiter, von den Bajonetten zurückgewiesen, nur noch ein wirrer Knäuel; und durchbrachen auch Einzelne die eiserne Hecke, so war hinter ihr Tod oder Gefangenschaft ihr sicheres Loos. Der Meister hat diesen Moment des Anstürmens der auch von der rechten Flanke her in's Schnellfeuer genommenen Reiterbrigade, zu deren Linken wir uns die Maas zu denken haben, mit unvergleichlicher Lebendigkeit und überzeugender Wahrheit dargestellt und zugleich den Grundcharakter beider Nationen auf das Glücklichste zur Anschauung gebracht; dem Elan des Franzosen steht die kalte Ruhe des Deutschen gegenüber, dem französischen Feuer die deutsche Zähigkeit. Homer läßt in seinem Kampfe um Ilion keinen Krieger an derselben Stelle des Körpers verwundet werden. Ebensowenig wiederholt sich bei Franz Adam eine Stellung und Bewegung, und man steht staunend vor dem Werke, das seiner Natur nach jede Modellmalerei ausschließt und doch bis in's Kleinste von höchster Wahrheit ist. Welcher Reichthum an künstlerischer Erfahrung in einer Zeit, in der Andere jeden Rock und Stiefel wochenlang als Modell vor sich haben. Und diesen Mann, den ersten Schlachtenmaler der Gegenwart, hat man vierundsechzig Jahre alt werden lassen, bis man ihm den Titel eines Professors verlieh! Sein eminentes Lehrtalent aber, das sich an Munkácsy, Jos. Brandt, Heinrich Lang, Jon. Chelminski u. A. so glänzend bewährte, glaubt der Staat wenigstens nicht benutzen zu sollen. — Justinus Kerner erzählt in seiner „Seherin von Prevorst" von einem Geiste, der sich, als eine längere Konversation in Aussicht stand, eigenhändig einen Stuhl herbeizog. Daran erinnert der „Geistesgruß" von Gabriel Max in bedenklichster Weise. Einer am Piano sitzenden Dame in Trauerkleidern klopft eine sichtbare Geisterhand auf die Schulter, wie etwa ein alter Freund des Hauses, dessen Eintreten sie, in ihr Spiel versunken, überhört hat, sich ihr bemerkbar macht. Die Geisterhand löst sich hinter dem Gelenk in Dunst auf und es bleibt fraglich, ob die Dame blos dieses neueste Geisterklopfen spürt oder auch die Hand sieht: ihr Blick ist dahin gerichtet, wo der Kopf des Körpers sich befinden müßte, zu dem die Hand gehört. Das Antlitz der Dame zeigt wieder jene wunderbare Durchgeistigung und jene, ich möchte sagen, keusche Technik, welche Max charakterisirt. Trotzdem macht das Bild einen peinlichen Eindruck durch die Vermischung seelischer und grobmaterieller Elemente. Wir hätten auch ohne die „Geisterhand" gefühlt, daß die Dame der Geist ihres verstorbenen Gatten umschwebt, dessen Lieblingsmelodie sie eben gespielt. Was wir aber hier sehen, können wir nur als eine arge Verirrung bezeichnen. — Unter den Landschaften ragten zwei von Paul Weber, dem vielgewandten Meister, hervor. Die erste gestattet einen Blick zwischen den letzten Stämmen eines Buchenwaldes auf ein nahe liegendes, von der Sonne beschienenes Gehöfte; die zweite zeigt anmuthiges Hügelland, hinter dem blaue Berge auftauchen. Beide aber sind von jener ächt poetischen Stimmung durchweht, die Paul Weber's Werken eigen. An sie schließen sich ein „Morgen" und „Abend" (heimkehrende Heerde) von Herm. Baisch würdig an, beide reich mit Vieh staffirt. — Hugo Kauffmann brachte fünf eminente Studienköpfe: Bauern, Hausknecht, Amtsschreiber von sprechender Lebenswahrheit, die jeder Galerie Ehre machen würden. Einen hohen Genuß gewährten Dennerlein's plastische Gruppen: „Handel und Bergbau" für den neuen Münchener

Bahnhof, durch welche der große Zug der Schule Michelangelo's geht. Auch sein „Adler" zeigt ächt monumentale Größe der Auffassung und brillante Technik.

A. R. **Ausstellung von architektonischen Reiseskizzen in Berlin.** Zu Weihnachten vorigen Jahres bildete sich in Berlin ein Komité von jüngeren Architekten, denen sich auch der Lehrer am deutschen Gewerbemuseum oder, wie es jetzt offiziell heißt, am „Kunstgewerbemuseum", M. Meurer anschloß, und erließ einen auch von diesen Blättern mitgetheilten Aufruf an sämmtliche Architekten Deutschlands und Oesterreichs zur Betheiligung an einer Ausstellung von architektonischen Reiseskizzen. 167 Architekten, Maler und Akademien sind diesem Aufrufe gefolgt, und so konnte am 15. April in dem provisorischen Kunstausstellungsgebäude auf der Museumsinsel eine Ausstellung eröffnet werden, die etwa 5000 Blätter umfaßt. Die Baubehörden, die Akademien und polytechnischen Schulen haben das dankenswerthe Unternehmen in ausgiebigstem Maaße unterstützt, und auch Oesterreich ist nicht fern geblieben. Die ausgezeichneten Publikationen der Wiener Bauhütte, welche insbesondere Aufnahmen aus Ungarn, Mähren und Böhmen umfassen, repräsentiren die genannten Gegenden, auf welche sich die Studienreisen unserer Architekten nicht erstrecken, allein. Aus Oesterreich sind auch treffliche Aufnahmen mittelalterlicher Bauwerke in Spanien und Portugal gekommen, von Schülern Schmidt's, besonders von dem talentvollen Schulz-Ferencz veranstaltet. Die eingesandten Blätter, unter denen sich auch eine große Anzahl sauber ausgeführter Aquarelle befindet, sind nach geographischen Gesichtspunkten geordnet. Ein orientirender Führer, von Direktor Dr. Jordan verfaßt, erleichtert die Uebersicht über die Fülle des Vorhandenen. Nur Rußland, England und die Türkei sind unvertreten geblieben. An Frankreich haben sich unsere Architekten am wenigsten versucht, oder sie haben sich doch gescheut, ihre dort gemachten Studien auszustellen, um keine Vergleiche mit den unter ungleich günstigeren Bedingungen angefertigten französischen Arbeiten herauszufordern. Das Wenige aber, was die Ausstellung an Aufnahmen aus Frankreich aufzuweisen hat, — eine Sammlung von Hubert Stier und eine von Schmieden — ist so vorzüglicher Art, daß der deutsche Architekt keinen Vergleich mit den besten französischen zu scheuen braucht. Die Arbeiten von Stier sind mit erstaunlicher Feinheit ausgeführt und zeugen von einer geradezu souveränen Beherrschung der Perspektive und einer eingehenden Stilkenntniß. Um Holland und Belgien haben sich besonders die Lehrer des Aachener Polytechnikums verdient gemacht. Von den Schülern des Polytechnikums in Hannover sind die Resultate gemeinsamer Ausflüge zu Studienzwecken eingesandt worden. Der breiteste Strom der wandernden Architekten hat sich natürlich auf Italien ergossen, welches ungefähr die Hälfte von den 22 der Ausstellung gewidmeten Räumen in Anspruch genommen hat. In den beiden letzten Sälen sind die Aufnahmen von dekorativen Meisterwerken der italienischen Renaissance ausgestellt, welche in verschiedenen Expeditionen von Schülern des Gewerbemuseums unter Führung Meurer's gemacht worden sind. — Abgesehen von der instruktiven Wirkung dieser Ausstellung wird dieselbe auch insofern von bleibender Bedeutung sein, als es in der Absicht des aus den Herren Geh.-Rath Lüders, Maler Meurer und den Architekten Luthmer, Schütz, Stöckhardt, Zaar und Ziller bestehenden Komité's liegt, auf Grund des in der Ausstellung vorhandenen Materials eine Art von Repertorium aufzustellen, welches alle für den Architekten wichtigen Gebäude und dekorativen Arbeiten Italiens umfassen soll und in seiner Ausführung gewiß ein willkommener Wegweiser auch für weitere Kreise sein wird. — Zum Schlusse wollen wir noch erwähnen, daß auch mehrere unserer bedeutendsten Architekturmaler, Seel (Düsseldorf), Gehrts (Düsseldorf), Franz Meyerheim, Wilberg und Lapieng (Berlin) und die beiden Ritter (Nürnberg) sich mit durchweg vortrefflichen Blättern an der Ausstellung betheiligt haben. Seel hat insbesondere Aquarelle aus Kairo und Südspanien von wohlthuender Discretion in der Farbe und Gehrts Interieurs aus der Wartburg geschickt, bei denen er in seiner Abtönung von Luft und Licht wahre Wunder verrichtet hat.

B. **Die Königl. Staatsgalerie in Stuttgart** ist um zwei werthvolle Gemälde bereichert worden. Das eine ist ein Porträt der ersten Gattin Dannecker's, gemalt von Schick, und das andere ein höchst lebendig komponirtes und trefflich gemaltes Reitergefecht zwischen Polen und Schweden aus dem 17. Jahrhundert von Josef Brandt in München, welches mit einigen anderen interessanten Bildern von Pohle in Dresden, Feuerbach, Gabriel Max u. A. unlängst in Stuttgart ausgestellt war und großes Aufsehen erregte. Das Schick'sche Bild befand sich im Nachlaß einer kürzlich verstorbenen Verwandten Dannecker's. Es ist ein Kniestück von origineller Auffassung und überaus feiner Färbung. In weißem Gewande sitzt die hübsche Frau mit übergeschlagenen Beinen da, den Kopf leicht auf den linken Arm gestützt, dessen Ellenbogen auf dem linken Knie ruht, während die rechte Hand hinter demselben aufliegt. Der Kopf ist nach links gewendet, wohin auch die Blicke gerichtet sind. Eine leicht bewölkte blaue Luft dient als Hintergrund. Die Fleischtöne sind noch wunderbar frisch und leuchtend und Kopf und Arm prächtig modellirt. Die Falten am Halse, welche durch dessen Wendung und die vorgebeugte Haltung entstehen, erscheinen etwas zu schwarz und tief, und die rechte Hand zeigt einen entschieden männlichen Charakter, der mit der linken nicht ganz übereinstimmt. Dies rührt wahrscheinlich von einer Veränderung her, die der Meister vorgenommen, da man noch deutlich sieht, daß die Hand zuerst nicht aufliegend, sondern herabhängend dargestellt und auch der rechte Vorderarm dadurch noch sichtbar war. Auch am Nacken und an der griechischen Frisur sind noch Korrekturen bemerklich. Das Bild ist jedenfalls von bedeutendem künstlerischen und kunsthistorischen Interesse, sodaß man sich freuen muß, es der Verborgenheit entzogen und einer öffentlichen Kunstsammlung einverleibt zu sehen. Sobald es die dringend nothwendige Reinigung erfahren hat, wird es in der Galerie zur Aufstellung gelangen, worin sich bereits die Bildnisse Dannecker's und seiner zweiten Frau von der Hand Leybold's befinden, zu denen es eine passende Ergänzung bildet.

Vermischte Nachrichten.

F. **Nachbildungen des Lüneburger Silberschatzes.** Bei der Erwerbung des im Jahre 1874 von der preußischen Regierung übernommenen und seitdem im Deutschen Gewerbe-Museum befindlichen Rathssilberzeugs der Stadt Lüneburg wurde letzterer außer dem vereinbarten Kaufpreis von 660,000 M. als weitere Entschädigung bekanntlich auch eine Nachbildung der auf galvanoplastischem Wege herstellbaren Stücke des ansehnlichen alten Besitzes in Aussicht gestellt. Die Erfüllung dieser Zusage erforderte indeß, da sowohl für eine gediegene Ausführung wie namentlich auch für die vollkommenste Sicherheit der im Fall einer Beschädigung unersetzbaren Originale in umfassendster Weise Sorge zu tragen war, so vielseitige Verhandlungen und Vorbereitungen, daß erst vor etwa zwei Jahren die Arbeit selber in Angriff genommen werden konnte. Seitdem ist dieselbe rüstig gefördert worden, und etwa die Hälfte der überhaupt zur Nachbildung in Aussicht genommenen Geräthe, darunter sechs Pokale, ebenso viele Schalen und die beiden Gußkannen in Löwengestalt, sind gegenwärtig neben den Originalen, von denen sie selbst der geübteste Blick nur bei sehr scharfem Zusehen unterscheidet, im Silberzimmer des Gewerbe-Museums zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. In die Ausführung der ebenso interessanten wie ehrenvollen Arbeit haben sich zwei altrenommirte Berliner Firmen, D. Vollgold u. Sohn und Sy u. Wagner, getheilt, und beiden, namentlich aber dem zuerst genannten, mit der weitaus größeren Anzahl von Stücken betheiligten Etablissement, aus dem kürzlich auch die beiden vom Kaiser Wilhelm als Ehrengeschenke nach England gesandten, in echtem Silber gearbeiteten Nachbildungen des sog. Jagdbechers und der großen Schale mit dem Lüneburger Wappen hervorgegangen sind, ist eine in jedem Betracht hoch erfreuliche, mustergiltige Lösung der Aufgabe gelungen, wie sie für unsere heimische Kunstindustrie um so bedeutsamer erscheint, als wir noch vor wenigen Jahren bei einer gleichfalls galvanoplastischen Reproduktion des antiken Hildesheimer Silberfundes, bei dessen einfacheren Formen nicht einmal entfernt die gleichen Schwierigkeiten zu bewältigen waren, uns auf das Pariser Haus von Christofle angewiesen sahen. Von den meisten der nachgebildeten



Stücke, deren Preise sich in mannigfacher Abstufung von etwa 75 bis 1500 M. bewegen, werden übrigens von jetzt ab auf Bestellung bei der Direktion des Gewerbe-Museums noch weitere Exemplare angefertigt und an öffentliche Sammlungen sowohl als auch an private Kunstliebhaber abgegeben werden, so daß sich auswärtige Museen fortan nur bei den sehr wenigen Stücken, die, wie die große Statuette der Maria mit dem Christkinde, der Bürgereidskrystall, das von Elephanten getragene Trinkhorn und der mit reichem, über der Natur geformten Zierrath versehene kleine Pokal, durch ihre komplizirten Details der galvanischen Reproduktion die denkbar größten Hindernisse entgegensetzen, mit einer bloßen photographischen Nachbildung zu begnügen brauchen.

Ueber die Denk- und Grabmäler der Berliner Nikolaikirche hielt Herr Alfieri kürzlich im Verein für die Geschichte Berlins einen Vortrag, in welchem er auch der bei der Restaurirung entdeckten Wandmalereien eingehend gedachte. Das große Fresco-Gemälde, das unmittelbar auf der ältesten Feldsteinwand der Kirche haftete, ist vollständig losgelöst worden. Den oberen Theil desselben umgiebt ein rother farbiger Bogen, in welchem Christus auf dem Regenbogen thront, die Rechte segnend erhoben. Zu beiden Seiten des Erlösers befinden sich zwei Figuren, darunter eine weibliche. Die gestaltenreiche große Darstellung schloß nicht mit dem Fußboden des Orgelchors, sondern zeigte in einer zweiten Abtheilung die zur Verdammung und zur ewigen Seligkeit Abgeführten, in einer dritten die Menschen, denen der Lohn ihrer Thaten gezeigt wird, und die Hölle. Unter diesen drei Reihen fanden sich nach Wegnahme der Chöre noch weitere Malereien, unter denen die Bilder der Apostel sich auszeichnen, wenn sie auch aus einer späteren Zeit stammen. Zwischen dem Propsteiportal und dem ersten Pfeiler der nördlichen Wand entdeckte man unter dem Putz ein weiteres Bild in Temperamalerei: Christus auf dem Wege nach Golgatha. Während der Restaurationsarbeiten wurde dasselbe indeß zerstört. (Ill. Zeitg.)

O. A. **Prof. P. Jansen in Düsseldorf** ist seit einiger Zeit mit einem Cyklus historischer Bilder für den Rathhaussaal von Erfurt beschäftigt. Mehrere Kompositionen schmücken schon den monumentalen Bau; für andere Wandgemälde hat er in diesem Winter die Kartons vollendet. Das ganze Werk stellt die Hauptmomente aus der Geschichte Erfurts dar, welche in vielen Punkten mit der allgemeinen deutschen Geschichte zusammenfällt. So die Bekehrung der Sachsen durch Bonifacius, welcher auf der „Wagdweide den Erfurtern das Christenthum predigt", „Die h. Elisabeth, der h. Martin und der Kinderkreuzzug", „Heinreich der Löwe vor Barbarossa auf dem Reichstag zu Erfurt". Von mehr örtlichem Interesse sind dann: „Scene aus der Zerstörung der Raubburgen Thüringens unter Rudolph von Habsburg durch die Erfurter", „Der Beginn des tollen Jahres von Erfurt; Obervierherr Kellner wird im Rathhaussaal vom Volke zur Rechenschaft gezogen", „Johann Philipp von Mainz nimmt Besitz von der durch ihn mit Hülfe der Franzosen genommenen Stadt". Höchst bedeutungsvoll für unsere Zeit ist dann „Die Huldigung der Stände vor dem preußischen Königspaar, Friedrich Wilhelm III. und der Königin Louise". Den Schluß des Ganzen bildet symbolisch für unsere Befreiung von der Fremdherrschaft: „Die Zerstörung des zu Ehren Napoleon's errichteten Triumphbogens durch die Erfurter". Wenn man von Kartons spricht, so verbindet man damit gewöhnlich die Idee von etwas Unvollendetem; man erwartet einige Umrisse zu sehen, die den Gedanken mehr andeuten als erschöpfen; umsomehr wird man beim Anblick dieser Kohlenzeichnungen überrascht, die trotz der Farblosigkeit den Eindruck vollendeter, höchst wirkungsvoller Kunstwerke machen. Die Zerstörung einer Raubburg durch Erfurter Bürger, einer der in diesem Winter ausgeführten Kartons, strotzt von Leben. Man meint die im langen Zuge herabkommenden wackeren Gesellen, welche auch einmal Soldaten gewesen sind und manches Beutestück mitschleppen, jauchzen und sich rühmen zu hören; so knirschen auch die wilden Raubritter unter dem Joch, indeß Rudolph von Habsburg mit stoischer Ruhe auf das Getümmel herabsieht. Gleich tüchtige Charakteristik tritt uns in der Volksscene im Rathhaussaal entgegen. Die Predigt des h. Bonifacius ist im ernsteren Stil gehalten, dem Gegenstand angemessen. Dieser bot dem Künstler, da er schon oft und gut behandelt wurde, besondere Schwierigkeiten. Aber er hat die Aufgabe glücklich aus eigener Kraft gelöst, sich volle Selbständigkeit wahrend. Wenn man historischen Gegenständen so warmes Leben einzuhauchen versteht, wenn man sie dem Beschauer so nahe rückt, dann muß bald das Vorurtheil gegen dieselben schwinden. Durch solche Werke, wie dieser geschichtliche Cyklus es ist, wird am wirksamsten Propaganda für die historische Kunst gemacht.

* **Das Kaiserfest in Wien** hat einen erhebenden und glänzenden Verlauf genommen. Der Huldigungszug, der Culminationspunkt der Feier, fand am 27. April unter ungeheurem Zudrang von fern und nah bei herrlichem Wetter statt, nachdem die Launen des April die Abhaltung des Festes am ursprünglich festgesetzten Tage verhindert hatten. Eine ausführlichere Beschreibung des Ganzen, soweit es in den Rahmen dieser Zeitschrift fällt, bringen wir in der nächsten Nummer.

* **Das deutsche archäologische Institut in Rom** beging am 21. April unter zahlreicher Betheiligung seiner Mitglieder, der Behörden und des kunstverwandten Publikums die Feier seines fünfzigjährigen Bestandes. Auch auf dieses Fest, dessen wissenschaftliche und nationale Bedeutung wir hier nur anzudeuten brauchen, werden wir in Kürze zurückkommen.

Vom Kunstmarkt.

O. A. **Kunstauktion in New-York.** Vor Kurzem wurde die Spemer'sche Sammlung in Auktion verkauft; etwa fünfund siebzig auserlesene Kabinetstücke, in denen die ganze Aristokratie der lebenden und jüngstverstorbenen modernen französischen Genre- und Landschaftsmaler vertreten war. Viele kostbare Perlen befanden sich darunter und es ist zu bedauern, daß das städtische Museum nicht die Mittel zum Ankauf der Sammlung besitzt und daß sich auch kein reicher Kunstfreund fand, welcher sie unzerstückt hätte erwerben können. Bei der Auktion wurde übrigens eifrig geboten, und der Ertrag belief sich auf 82,000 und ein paar Hundert Dollars.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 15. Mai Versteigerung der Kupferstichsammlung des Herrn Oberbaurath B. Hausmann, ehemals in Hannover, nebst einem Anhange alter und neuer Kunstblätter aus verschiedenem Besitz. (989 Nummern.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

15. Mai



Nr. 31.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Wiener Feiertage. — A. v. Wurzbach, Goldene Bibel; Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte; Die deutschen Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst. — W. Drugulin †. — Weltausstellung in Sydney; Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Versteigerung der W. Müller'schen Gemäldesammlung; Londoner Kunstauktionen. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Wiener Feiertage.

Wien, Ende April 1879.

Die Huldigungsfeier, welche die Völker Oesterreichs ihrem Herrscherpaar zum Feste der silbernen Hochzeit widmeten, hat sich zu einem Triumphe für die Kunst gestaltet, wie man seinesgleichen bisher in den Annalen der modernen Zeit nicht zu verzeichnen hatte. Wir haben von vornherein zu Denjenigen gehört, welche von dieser Feier, deren künstlerischer Theil bei ernsten Beurtheilern auf mannigfache Zweifel und Bedenken stieß, die außerordentlichsten Erwartungen hegten; denn wir kannten die Kräfte, die da thätig waren, wir vermochten die reichen Mittel abzuschätzen, über welche die Veranstalter des Festes verfügten, und den Lesern daher schon vor dem Beginn der Feier ein ungefähres Bild dessen zu entrollen, was zu gewärtigen war. Aber wie weit sind unsere Vorhersagungen übertroffen worden! Namentlich in dem Punkte, auf den von uns das Hauptgewicht zu legen war, in dem Maaße der wirklichen Volksthümlichkeit der glänzenden künstlerischen Festfeier. Endlich — so können wir jetzt mit voller Zuversicht behaupten — ist die Kunst wieder auf dem Wege, das zu werden, was sie in den Zeiten unsrer Väter war: der Stolz und die Freude des ganzen Volkes, das edle Gemeingut von Hoch und Niedrig, von Reich und Arm!

Der sichere Grund für diese erhebende Erscheinung, ohne dessen Vorhandensein das ganze Fest überhaupt nicht zu denken gewesen wäre, ist die Einmüthigkeit von Fürst und Volk, wie sie mächtiger und aufrichtiger, als in diesen Tagen, wohl auch nicht leicht in moderner Zeit irgendwo sich kundgegeben hat. Alle Völker und Stämme des weiten Reiches vom Erzgebirge bis zu den Thälern der Save und Bosna, vom Bodensee bis in's siebenbürgische Sachsenland, alle Stände und Schichten der Bevölkerung, Gemeinden und Behörden, Vereine und Körperschaften jeder Art schaarten sich fest und treu um ihren Herrscher, und der Ton, in welchem der Fürst seinen Völkern Dank sagte, war in seiner Schlichtheit und Herzlichkeit der unmittelbare Wiederhall der aufrichtigen Manifestationen der Liebe und Verehrung, welche Millionen Herzen dem Kaiser entgegenbrachten. Dieser einmüthige Geist ist die Frucht der freiheitlichen Entwickelung Oesterreichs; die edle Gestalt aber, welche derselbe in diesen festlichen Tagen angenommen hat, die Weihe, die er empfing, ist ein Geschenk der in energischem Aufstreben begriffenen österreichischen Kunst. Daß Freiheit und Kunst sich unter dem Scepter Franz Joseph's I. zu bisher in diesen Landen kaum geahnter Blüthe entfaltet haben, das gereicht seiner Regierung zu unvergänglichem Ruhm.

Wie unsern Lesern aus einem früheren Aufsatze bekannt, bildete den ersten künstlerischen Hauptmoment der Feier die Uebergabe und Einweihung der Votivkirche. Nachdem der Architekt den vollendeten Bau am 23. dem versammelten Bau-Komité feierlich übergeben hatte, erfolgte am 24. April im Beisein der Majestäten die Weihe des Gotteshauses. Zu der kirchlichen Feier hatten sich etwa sechzig Prälaten aus allen Theilen des Reiches eingefunden und wirkten mit ihren goldstrotzenden Gewändern neben den glänzenden Uniformen und Nationaltrachten des Hofes und des Adels zu dem farbenprächtigen Bilde zusammen, welches das

Innere der Kirche gewährte. Eine zur Feier des Tages geprägte Medaille und eine reich ausgestattete Denkschrift, welche die vollständige Beschreibung des Bauwerks und die Geschichte seiner Entstehung enthält, wurden im Namen des Bau-Komité's dem Kaiser überreicht. Leider störte ein am Festmorgen eingetretener Regen die großartige Wirkung der Auffahrt des Hofes zur Kirche. Trotzdem hatten Tausende von Zuschauern auf dem Platz vor derselben und an dem Theile des Rings, durch welchen der Zug kam, sich eingefunden und schon an jenem Tage konnte man sich eine ungefähre Vorstellung von den riesigen Dimensionen machen, welche die Feier am Hauptfesttage, dem des Huldigungszuges, nehmen werde.

Leider mußte letztere Feier des andauernd regnerischen und kalten Wetters wegen bis zum 27. verschoben werden. An diesem erstrahlte das festlich geschmückte Wien endlich in der ersehnten Frühlingssonne, und der Sonntag hatte an Stelle der inzwischen etwa enttäuscht wieder abgereisten Fremden Tausende von Landleuten und Bewohnern der nächsten Ortschaften in die Stadt gelockt, so daß die Zuschauer, welche dem glänzenden Schauspiel im Freien beiwohnten, abgesehen von der ungezählten Menge, die in den Häusern selbst Unterkunft und Aufstellung nahm, auf viele Hunderttausende geschätzt werden dürfen.

Bevor wir zur Beschreibung des Festzuges und Huldigungsaktes übergehen, ist es nöthig, auf den Festplatz einen Blick zu werfen, dessen architektonischer Ausstattung in unserem früheren Artikel nur kurz gedacht werden konnte. Er befand sich vor dem äußeren Burgplatz, zwischen dem Burgthor und den neuen Museen, und bildete ein großes Oblongum, durch dessen Längenaxe die Ringstraße hindurchlief. An der Seite gegen die Museen zu, deren Gerüste in Grün und Wappenschildern prangten, war der Platz von einer amphitheatralisch ansteigenden Riesentribüne abgeschlossen, auf deren Rückwand sich Obelisken und adlerbekrönte Triumphalsäulen erhoben. An der gegenüberliegenden Seite, mit dem Rücken gegen das Burgthor, lag das kaiserliche Prachtzelt, rechts und links von segmentförmigen Colonnaden und Pavillons flankirt. Man weiß von der Weltausstellung her, wie trefflich man es in Wien versteht, solche Festbauten von vorübergehender Bestimmung in zweckentsprechender und würdevoller Weise zu gestalten. Der Architekt **Otto Wagner**, welcher den ehrenvollen Auftrag erhalten hatte, den Festplatz zu organisiren, hat sich durch die ebenso geschmackvolle wie imponirende Lösung desselben allgemeine Anerkennung erworben. Den Glanzpunkt in der Dekoration des Platzes bildete natürlich das Kaiserzelt. Während die Seitenbauten in streng architektonischen Formen gehalten waren, hatte man für den Aufstellungsplatz des Hofes die Gestalt eines Zeltes gewählt, weil die Stelle, an welcher dieser Bau sich erhob, des freien Verkehrs durch das Burgthor wegen erst kurz vor dem Festzuge geschlossen werden durfte. Das Zelt bestand aus einem Gerüst mächtiger, polychrom bemalter Holzsäulen, welche ein mit dunkelrothem Tuch bespanntes Dach trugen, dessen First mit zwei kaiserlichen Adlern bekrönt war. Das Innere des Zeltes war mit Trophäen aus der Türkenzeit, mit prachtvollen Möbeln, Gobelins und Blumen reich ausgestattet. Ebenso trugen die Aufgänge zum Zelt vom Podium des Festplatzes aus prächtigen Schmuck von Teppichen und Blattpflanzen.

Schon bald nach Sonnenaufgang begannen die Ringstraße und die umliegenden Plätze mit den Theilnehmern am Festzuge sich zu beleben; Karrosse auf Karrosse, mit Damen und Herren in der Tracht der Tage Maximilian's gefüllt, eilte dem Prater zu und ein unbeschreiblich buntes und mannigfach bewegtes Bild entfaltete sich hier, unter den eben im ersten Frühlingsgrün prangenden Bäumen, bis endlich die zahllosen Gruppen der Körperschaften, Vereine, Deputationen &c., dem mot d'ordre der Festordner folgend, ihre Plätze eingenommen und sich zum Abmarsche bereit gestellt hatten. Der Arrangeur des Zuges, Architekt **Streit**, und **Makart**, der geniale Urheber des Ganzen, mögen schwere Stunden durchlebt haben, bevor die kolossale, an 12,000 Köpfe zählende Menge, mit ihren Hunderten von Reitern, den Reihen der Prachtwagen und Musikbanden sich in Bewegung setzte.

Mittlerweile hatte der Weg, den der Zug nehmen sollte, die Praterstraße und der ganze Ring von der Aspernbrücke bis zur Augartenbrücke, sein lebendiges Festkleid angelegt. In allen Stockwerken der mit Guirlanden, Teppichen und Fahnen geschmückten Häuser füllten sich die Fenster, und unten säumte eine dicht geschlossene Doppelphalanx von Zuschauern, theils auf den Tribünen, theils vor und neben ihnen, die durch Militär frei gehaltene Feststraße ein. Es zeugt gewiß ebenso sehr für den Gesetzlichkeitssinn und die Gutwilligkeit unserer Bevölkerung, wie für die Vortrefflichkeit der von den städtischen Behörden getroffenen Maßnahmen, daß trotz des ungeheuren Massenandrangs weder vor noch während des Festzuges auch nur die geringste Störung vorgefallen ist.

Punkt 9 Uhr hatte die erste Abtheilung des Zuges ihren Sammelplatz bei der Rotunde der Weltausstellung verlassen und eine Viertelstunde später rückte sie in die Praterstraße ein. Aber es dauerte geraume Zeit, bis Alles in regelrechte Bewegung kam, erst um halb 12 Uhr betrat die Schlußabtheilung des Zuges die Praterstraße, und kurz nach 11 Uhr begann das Defilé auf dem Festplatze vor den Majestäten.

Der kostümirte Festzug war in die Mitte des ganzen Huldigungszuges gestellt. Vor und hinter dem kostümirten Zuge schritten die Festtheilnehmer in moderner Tracht einher, und zwar an der Spitze die akademische Jugend der Wiener Hochschulen, mehrere Tausend an der Zahl, dann die Turner, Schützen, Deputationen der Vereine und gewerblichen Genossenschaften, welche nicht im Kostüm erscheinen wollten, zum Schluß die Züge der modernen Jagd, die Feuerwehren, Veteranenvereine u. s. w. Für unsere Leser hat nur der kostümirte Theil des Zuges ein specielles Interesse und auch in seiner Beschreibung dürfen wir uns kurz fassen, da die Aufeinanderfolge und manche wichtigeren Details der Gruppen bereits in dem einleitenden Aufsatze unseres letzten Heftes geschildert worden sind. Allerdings, wer hätte ahnen können, was wir jetzt in Wirklichkeit geschaut! Vor der größten Gefahr, an der das Ganze scheitern konnte, nämlich der einer theatralischen Maskerade, war der Wiener Festzug durch den Ernst, mit dem die Sache angefaßt wurde, von vornherein bewahrt. Aber wie vieles konnte da noch an der Unzulänglichkeit einzelner Kräfte, an der Kürze der Herstellungszeit, an der Neuheit und Kolossalität des ganzen Unternehmens scheitern! Von allen diesen Möglichkeiten ist zum Glück nicht eine einzige eingetroffen. Das Schauspiel hat sich in so überwältigender Schönheit und Gediegenheit vor unsern Augen entfaltet, wie auch die höchstgespannteste Erwartung es sich nicht glänzender hätte ausmalen können.

Wie nur die ersten Spitzen des Zuges sich zeigten, da war es, als ob ein Geist künstlerischer Andacht, wie vor der Darstellung eines ernsten Drama's, die Massen durchdränge und immer wieder, wenn neue Züge die Blicke fesselten, hielt das bewundernde Schauen den Jubel zurück, welcher der Brust sich entringen wollte, bis dann vor irgend einer Gestalt oder einer Gruppe von überwältigender Schönheit Alles in brausendes Hochrufen ausbrach.

Dies geschah gleich beim Auftreten der ersten Hauptabtheilung, des kostümirten Jagdzuges, welcher durch Feinheit der farbigen Wirkung und solide Pracht einen der gelungensten Theile des Ganzen bildete. Da ritten und schritten, dem Bannerträger mit der Fahne des h. Hubertus folgend, die Träger der ältesten Adelsnamen Oesterreichs, die Grafen Wilczek, Breuner Hoyos u. A., angethan mit dem alten Waffenschmuck ihrer Rüstkammern und wohlgewähltem, mit aller Treue durchgeführtem Kostüm an der Spitze ihrer Leute einher, deren Gestalten und Waffen auch lauter Figuren aus Burgkmair's Triumphzug glichen. Den Mittelpunkt des Zuges bildete der Wagen des Jagdkönigs, dessen riesiges, schöngeschwungenes, vergoldetes Gestell ganz mit Grün und prächtigem Pelzwerk überdeckt war. Auf dem Vordertheil erhob sich die schlanke silberne Gestalt der Jagdgöttin von Zumbusch, mit der einen Hand den vergoldeten Bogen, in der andern die Leine ihres Windhunds haltend. Inmitten des Wagens, zu Füßen des Jagdkönigs, war das Schantl'sche Hornquartett postirt, welches die Menge von Zeit zu Zeit durch seine melodischen Weisen erfreute. Ganz besondere Sorgfalt hatte man auf die Wahl und Beschirrung der herrlichen Rosse verwendet. Das Riemzeug der Wagenpferde bestand aus braunem, mit moosgrünem Tuch besetzten Leder. Die Kummete hatten lange Schaufelhölzer, die in Fratzenköpfe endigten, letztere, wie alle Beschläge, reich vergoldet. Unter den Gruppen, welche dem Wagen folgten, zogen namentlich die Goliathgestalt des Rüdenmeisters und der Führer einer Gruppe in Gelb und Weiß gekleideter, hochstämmiger Leute, Rittmeister Buchwald mit seinem mächtigen Zweihänder, sowie die Falkoniere mit ihren Pagen die Blicke auf sich, jugendlich kräftige Gestalten auf muthig courbettirenden Rossen, an denen ein Xenophon seine Freude gehabt hätte, so verwundersam ihm auch ihre in Gold und Farben glitzernde Tracht vorgekommen wäre. Den Schluß der Abtheilung bildete ein kleiner, ganz in Roth gekleideter Mohrenknabe, der einen riesigen Hund mühsam an der Leine führte: eine Gestalt, wie aus einem Bilde von Tiepolo herausgeschnitten, ein heller Jubelruf der Farbe nach den sanften Accorden von Grün, Braun und Grau, welche die Welt des Waidwerks darbot.

Nun folgten, jede immer wieder neuen Reiz enthüllend, die Gruppen und Wagen der zahlreichen Genossenschaften, welche alle Stände und Kreise der menschlichen Beschäftigung repräsentirten: die Gruppen des Garten- und Ackerbaus, des Handels und der Industrie, wie wir sie neulich den Lesern aufgezählt haben. Wir verweilen darunter zunächst noch für einige Augenblicke bei dem großartigen Bilde der Eisenbahngruppe. Diese war nicht nur an Zahl der Theilnehmer und Reichthum der Ausstattung eine der wirksamsten von allen, sondern sie verdient hier namentlich deshalb speciell hervorgehoben zu werden, weil sie in ihrem Prachtwagen ein wahrhaftes Kunstwerk von dauerndem Werth aufzuweisen hatte.

Der Urheber desselben ist der junge Wiener Bildhauer R. Weyr, ein Schüler Cesar's und Bauer's, der mit Kundmann zusammen das Grillparzer-Denkmal ausführt und sich früher schon durch eine Reihe von dekorativen Arbeiten (einen Tafelaufsatz, Reliefs an den kaiserl. Museen u. A.) als ein vielverheißendes Talent ankündigte. Mit seiner plastischen Ausschmückung des „Triumphwagens des Feuergottes“ hat er unter allen seinen Konkurrenten beim Festzuge den Vogel abgeschossen. Vornehmlich die drei an der Spitze des

Wagens frei schwebenden Ruhmesgenien und die Nixen, welche die rückwärtigen Voluten an den Seitenwänden stützen, sowie der sonstige rein ornamentale Theil der Ausstattung des riesigen Gefährtes athmen durchaus den freien, originellen Geist der Renaissance und sind auch unter dem rein technischen Gesichtspunkte betrachtet im höchsten Grade bewundernswerth: alle diese wenig unter Lebensgröße messenden Gestalten wurden nämlich in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit aus Holz geschnitzt, ebenso wie die beiden mächtigen Flügel, welche unter der Gruppe des Feuergottes und der Meeresgöttin aus der Rückwand des Wagens herausragen. Zu der figurenreichen, fast durchweg vergoldeten Masse des Wagens bildeten die acht schweren andalusischen Rappen in ihrer mit rothem Sammet und Gold reich verzierten Beschirrung, sowie die in Schwarz und Roth gekleideten Feuermänner, welche den Wagen begleiteten, einen ernst und großartig wirkenden Gegensatz.

Etwas eigenthümlich Anziehendes hatten diejenigen Gruppen, welche die von ihnen repräsentirten Gewerke in lebendiger Thätigkeit zeigten, wie die Gerber, die an der Esse arbeitenden Schmiede, die Buchdrucker u. A. Letztere vertheilten ein im Stile des Theuerdanck verfaßtes und in gothischen Lettern des 15. Jahrhunderts gedrucktes Fliegendes Blatt mit einer poetischen Verherrlichung des Kaisers, als des Befreiers der Presse, unter das Publikum.

Schließlich haben wir noch der letzten Gruppe des kostümirten Zuges zu gedenken, der Gruppe der Künstler. Hier concentrirte sich natürlich — soviel des Geschmackvollen und Reichen dieser Theil des Zuges auch sonst noch darbot — alles Interesse auf eine kleine, in Schwarz gekleidete Gestalt, welche in zweiter Linie in der Schaar der Reiter allein auf goldgeschirrtem Schimmel daherritt — auf Hans Makart. Sobald die Menge seiner ansichtig wurde, erdröhnte die Luft von Hochrufen: von nun an kennt jeder Mann aus dem Volk in Wien seinen Makart; durch ihn, der an diesem Tage seinen eigenen Triumpheinzug hielt, ist die Kunst wieder volksthümlich, ein Gegenstand der allgemeinen Begeisterung, des allgemeinen Verständnisses geworden.

Als der ganze Zug vor dem Kaiserzelte vorübergezogen war, erfolgte der ergreifende Schlußakt der Feier. 1500 Sänger bildeten einen Halbkreis um die glänzende Versammlung des Hofes, und in den Donner der Geschütze und das Läuten der Glocken mischten sich die Klänge der Volkshymne. Da sah man den Kaiser, von Bewegung ergriffen, seinen Platz verlassen, die Stufen herabeilen und dem Bürgermeister mitten in den herandrängenden Schaaren der Gemeindevertreter und Sänger die Hand zum Danke reichen. Welcher europäische Monarch unserer Tage könnte sich eines ähnlichen Erlebnisses rühmen? —

Auch einiger Momente aus den verschiedenen Festlichkeiten, welche der öffentlichen Feier folgten, müssen wir hier noch in kurzen Worten gedenken. Dem genialen Erbauer der Votivkirche, Heinrich v. Ferstel, wurde von seinen Schülern ein Festcommers veranstaltet, zu welchem außer 500 Studenten der technischen Hochschule, an welcher Ferstel bekanntlich als einer der ausgezeichnetsten Lehrer wirkt, eine große Zahl von Künstlern und Gelehrten, Vertreter der Akademie und andre Notabilitäten erschienen waren. Ein zweiter Festabend, welcher von der Gemeinde veranstaltet wurde, galt den künstlerischen Urhebern des kostümirten Zuges, an ihrer Spitze Hans Makart. Beim Mahle theilte der Bürgermeister den Anwesenden mit, daß der Gemeinderath beschlossen habe, Meister Makart den Auftrag zu ertheilen, den Festzug der Stadt Wien vom April 1879 im großen Repräsentantensaale des neuen Rathhauses als Friesdekoration auszuführen. Der in unserem früheren Aufsatze ausgesprochenen Hoffnung ist somit die Verwirklichung auf dem Fuße gefolgt, als eine der schönsten Früchte, welche das Kaiserfest den Kunstfreunden einbringen konnte! C. v. L.

Kunstliteratur.

Goldene Bibel. Die heilige Schrift, illustrirt von den größten Meistern, herausgegeben von A. v. Wurzbach. Stuttgart, P. Neff. 1879. Fol.

Selbst für den Fall, daß Judenthum und Christenthum aus der Reihe der religiösen Bekenntnisse verschwinden sollten, wird die Bibel stets ein unschätzbares Dokument zur Geschichte der Kultur der Menschheit bleiben. Sie gewinnt noch dadurch an Bedeutung, daß sie in ihren großartigen Erzählungen und Gestalten dem Dichter wie dem Künstler die reichsten Motive darbietet und, weil sie in kurzer, prägnanter Weise erzählt, der Phantasie des Künstlers freien Spielraum läßt. Kein Wunder daher, daß wir schon in der ältesten christlichen Zeit Künstler finden (wenn wir auch ihre Namen nicht kennen), welche biblische Vorgänge zum Gegenstande der Darstellung wählten, wie z. B. in den Katakomben. Als die Kunst den Gipfel der Vollendung erreicht hatte, blieb die Bibel gleichfalls der unerschöpfliche Born, aus welchem die Künstler schöpften und zu den herrlichsten Werken begeistert wurden. Historienmaler aller Schulen schöpften an dieser Quelle: die Ausnahmen wären zu zählen. Als durch die Erfindung des Buchdrucks und die Vermählung desselben mit dem Holzschnitt im 15. und 16. Jahrhundert die Bibel, besonders durch Luther, dem Volke in die Hand gegeben wurde, da entstanden unzählige Auflagen der

heil. Schrift, welche mit Holzschnitten illustrirt waren; denn das Volk verstand besser das Wort, dem zur Seite das Bild ging. Auch der Stich wurde später zur Illustration der Bibel verwendet. Illustrirte Bibelausgaben bilden eine ganze reiche Bibliothek. Neben diesen cumulativen Illustrationen gehen dann die Einzeldarstellungen her, die Gemälde der Künstler, die irgend eine biblische Begebenheit zum Stoffe haben, und die Kupferstiche, welche tüchtige Stecher nach diesen Gemälden lieferten.

Es war ein glücklicher Gedanke A. v. Wurzbach's, aus der Fülle dieser Kunstwerke das Beste auszuwählen und durch den Lichtdruck vervielfältigt eine Illustration der heil. Schrift zu liefern, welche mit Recht die „Goldene Bibel" genannt wird. Neben der einschlagenden Bibelstelle angebracht, wird das Bild auf seine Quelle zurückgeführt, und das Wort ist andrerseits der beste Interpret der Komposition. So bildet die „Goldene Bibel" ein religiöses und zugleich ein künstlerisches Erbauungsbuch. Bis jetzt liegen uns zwei Lieferungen des prächtigen Werkes vor. Dieselben enthalten „Salomon's Urtheil", nach N. Poussin gestochen von A. Morel, „Kain und Abel", nach Dietrich gest. von J. Daullé, „Hagar in der Wüste", nach P. da Cortona gest. von J. B. Michell und „Jakob's Flucht", nach L. Giordano gest. von Selma. Der Umschlag ist mit Benutzung eines Stiches von Goltzius (B. 2), der Titel sehr geschmackvoll aus der Beham'schen Bibel komponirt.

Zur Reproduktion sind die schönsten Abdrücke der theilweise sehr seltenen Stiche ausgewählt. — Das Werk ist auf 25 Lieferungen à 2 Blatt berechnet. Der Preis von Mk. 1. 50 pro Lieferung ist gewiß bei der vorzüglichen Ausführung nicht hoch zu nennen und auch dem minder Bemittelten erschwinglich. Die rührige Verlagsfirma von P. Neff, von welcher bereits eine Reihe gleich empfehlenswerther Prachtwerke ähnlicher Richtung vorliegen, hat Alles gethan, um auch dieses Werk zu einem kostbaren Hausschatze jeder Familie zu gestalten. J. E. W.

---

* **Von Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte** ist kürzlich die achte Auflage erschienen, deren Text von dem Verfasser wiederum in manchen Theilen, besonders auf dem Gebiete der antiken Kunst, verbessert und bereichert worden ist. Die neuen Funde in Mykenä, Cypern, Troja u. a. O. sind verwerthet; die „vorhistorischen" Alterthümer haben in der Einleitung ihre eingehende Würdigung gefunden; auch die Abbildungen erfuhren ansehnliche Bereicherungen und Verbesserungen. In dem Abschnitt über die Kunst des 19. Jahrhunderts wäre Defregger nicht als Maler „bairischen", sondern des Tiroler Volkslebens zu charakterisiren gewesen.

—n. **Die deutschen Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und an Mustern und Modellen** sind nun auch in der Kortkampf'schen Sammlung der Reichsgesetze erschienen. Der ungenannte Herausgeber hat den beiden Gesetzen einen Kommentar beigegeben, der das Wichtigste aus den Verhandlungen des Reichstages, aus den Kommissionsberichten und den Vernehmungen der Sachverständigen enthält. Ueber das räthselhafte Wesen des von uns bei einer anderen Gelegenheit*) einer näheren Beleuchtung unterzogenen §. 12 (Anderweitiger Abdruck der in periodischen Werken erscheinenden einzelnen Werke der bildenden Kunst) findet sich hier ebensowenig Aufklärung, wie in dem Klostermann'schen Kommentar. Daß kein einziger Sachverständiger an den Bestimmungen dieses Paragraphen Anstoß genommen, ist eine von den Sonderbarkeiten in der Geschichte der Gesetzgebung, für die es keine ausreichende Erklärung giebt.

Nekrolog.

S. **Wilhelm Drugulin**, Inhaber der im Jahre 1856 von ihm begründeten Firma Leipziger Kunstcomptoir, einer der kenntnißreichsten Kunsthändler der Gegenwart, dessen Auktionen sich eines Weltrufs erfreuten, ist am 24. April, 57 Jahr alt, längerem Leiden erlegen. In den letzten Jahren hatte sich Drugulin dem Druckfache zugewandt und durch geschmackvolle Ausstattung der aus seinen Pressen hervorgehenden Werke sich um den Fortschritt auf dem Gebiete der Typographie ein unleugbares Verdienst erworben.

Vermischte Nachrichten.

Weltausstellung in Sydney. Die Regierung von Neusüdwales hat sich bereit erklärt, für etwa 70 Oelgemälde, die von deutschen Malern der Ausstellung überwiesen werden würden, sämmtliche Kosten der Versendung, eventuell auch die Rückfracht zu tragen. Nähere Mittheilungen über diese Angelegenheit ertheilt der deutsche Ausstellungs-Kommissär in Berlin, Geh. Regierungsrath Reuleaux.

8. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 4. Februar legte Herr Curtius die vom Verfasser der Gesellschaft übersendete Schrift: „Geschichte der Stadt Greifswald" von Th. Pyl vor und besprach A. von Sallet's „Münzen der Nachfolger Alexander's in Baktrien und Indien" sowie H. Dressel's Schrift über die Entstehung des Monte Testaccio in Rom. Er theilte die letzten Nachrichten aus Olympia mit, berichtete über die Funde von Erzreliefs und ehernen Waffenstücken, über die Basis des Erythräers Epitherses und die merkwürdigen Entdeckungen im Stadium. Die von Dr. Treu gemachte Zeichnung eines ganz alterthümlichen weiblichen Idols in ägyptischem Stil wurde vorgelegt, sowie Situationspläne der zuletzt gefundenen Grundmauern. Aus den neuesten Erwerbungen des Antiquariums legte Herr Curtius eine aus Pästum stammende Bronze vor, die auf einer ionischen Säule stehende Figur einer Kanephore, ein Weihgeschenk der Philo, Tochter des Charmylidas, an Athena. Ferner wurde eine farbige Terracotta, bei Zülpich ausgegraben, vorgelegt; ihr antiker Ursprung erschien sehr zweifelhaft. Herr Engelmann legte eine genaue farbige Zeichnung des von Guattani veröffentlichten und bisher ganz verschollenen Mosaiks mit dem Sonnenaufgang vor, welches vom Geh. Hofrath Stark in der Sammlung Sr. Erlaucht des Grafen Erbach-Erbach von Neuem aufgefunden ist; das Mosaik verdient die höchste Aufmerksamkeit nicht nur wegen der Mischung von Allegorie und Naturalismus in der Behandlung von Naturvorgängen, sondern vor allem wegen der Farbenwirkungen, die darin angebracht sind. Es ist übrigens wahrscheinlicher, daß das Mosaik nicht, wie man sich gewöhnt hat, auf den Sonnenaufgang, sondern vielmehr auf den Sonnenuntergang zu beziehen ist. — Sodann machte der Vortragende unter Vorlage von Proben Mittheilungen über die Art und Weise, in welcher Herr Hofbildhauer Gilly Gipsabgüsse von Papierabdrücken hergestellt hat. Herr Hauptmann Steffen gab eine ausführliche Erläuterung der von ihm für die von dem Archäologischen Institut unternommene Karte eines Theiles von Attika ausgeführten Aufnahme des Hymettos, unter Darlegung der vielfach neuen Ergebnisse für Topographie und Denkmälerkunde. — Die Sitzung vom 4. März begann mit der Mittheilung über Aufnahme eines neuen Mitgliedes. Sodann legte Herr Curtius verschiedene neue der Gesellschaft übersandte literarische Erscheinungen vor: 2 Hefte der Atti dell' Accademia dei Lincei; Berichte der Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier 1877—78; de Witte, Katalog

*) Vergl. Kunst-Chronik. 12. Jahrg. Sp. 270.

der Sammlung Paravey; Konrad Lange, über die Komposition der Aegineten (ein Versuch, nachzuweisen, daß die Gruppe figurenreicher war, als man bisher angenommen); Barclay V. Head, Arabian imitations of Athenian coins; Newton, the Discoveries at Olympia (in Edinburgh Review 1879, Nr. 305); Ahrens, über die Inschrift aus Olympia, Nr. 7 (Archäol. Zeitung 1876, Heft 6). Daran knüpfte der Vorsitzende eine Uebersicht über die Ergebnisse der Ausgrabungen im Januar und Februar (Osthalle, Südterrasse, Stadium, Prytaneion), über die Auffindung von drei alten Gründungen im S. W. und die neuesten Bronzefunde. Herr Fränkel legte eine dem Kgl. Münzkabinet gehörige galvanische Nachbildung einer schon öfter publicirten Elektron-Münze vor, welche Eigenthum der Bank von England ist und im Britischen Museum aufbewahrt wird. Die Umschrift liest er: „Ich bin das Wahrzeichen der Phaino"; in dem letzten Worte erkennt er einen sonst nicht nachweisbaren Namen der Artemis Das Denkmal sei daher ein wichtiger Beleg für den von Ernst Curtius erkannten religiösen Charakter mancher griechischen Münzen. Da die vorliegende ionischen Dialekt hat und aus Kleinasien stammt, so sei sie wahrscheinlich vom Artemision in Ephesos geprägt: wie sie, tragen die sicheren Münzen dieser Stadt den Hirsch als Beizeichen. Der Charakter der Schriftzüge erweise die Münze als uralt, sie gehöre in das 7. Jahrh. v. Chr. und sei vermuthlich die älteste aller erhaltenen mit Schrift versehenen Münzen, sicher aber eines der ältesten Denkmäler griechischer Schrift überhaupt. Herr Conze machte auf zwei im Kgl. Museum neben einander aufgestellte Porträtköpfe aufmerksam. Der eine (in zwei Exemplaren vorhanden) ist der herkömmlich ganz mit Unrecht Seneca genannte, in dem man jetzt vielmehr einen Dichter der alexandrinischen Epoche sucht, während der zweite das inschriftlich beglaubigte echte Bildniß des Seneca mit dem bekannten Sokrateskopfe als Doppelherme gepaart zeigt. Die Publikation von Lorenzo Rè (Seneca e Socrate, Roma 1816) giebt die übrigens sehr gut ausgeführten Ergänzungen, namentlich beider Nasen und auf der linken Gesichtsseite des Seneca, nicht an. Herr Robert legte die Schrift von W. Klein über den Vasenmaler Euphronios vor und wies auf deren Bedeutung für das Studium der antiken Vasenmalerei hin. Herr Mommsen legte ein dem Pester Museum gehöriges Fragment eines römischen Militärdiplomes vor, dessen Lesung an einer wichtigen Stelle nicht unzweifelhaft ist. Herr Curtius legte eine Reihe antiker Brunnenfiguren aus Pompeji und Herkulanum vor und besprach den auf einem Brunnensteine sitzenden Dornauszieher, von dem er der Gesellschaft eine Zeichnung Adolf Menzel's vorlegen konnte. — In der Sitzung vom 1. April legte Herr Curtius vor: die von Herrn Dr. Imhoof-Blumer übersendeten „Porträtköpfe römischer Münzen", ferner Gozzadini, Intorno al alcuni sepolcri scavati nell' Arsenale Militare und Di antico sepolcro a Ceretolo und die Bulletins des Commissions Royales d'art et d'archéologie von Brüssel, sowie die neuesten Atti dei Lincei. Er besprach sodann den 3. Theil von F. Lenormant, la Monnaie dans l'Antiquité und das neueste Heft des athenischen Athenaion mit der merkwürdigen Grenzinschrift aus dem Piräus. Herr Professor Stark aus Heidelberg legte zunächst drei Abbildungen in Lichtdruck von zwei interessanten und stilistisch werthvollen Alexanderköpfen vor, von denen der eine in der Sammlung des Grafen Erbach in Erbach im Odenwald befindlich, im Jahre 1792 in der Villa Hadrian's bei Tivoli gefunden ward, der andere aus Alexandrien stammt und von dem Britischen Museum erworben wurde. Das Interesse des Erbacher Kopfes von griechischem Marmor liegt vor allem in der stilistischen Behandlung und geistigen Auffassung, welche nicht auf Lysippos, sondern auf die attische Schule hinweisen. Vor allem kommt hierbei die Thätigkeit des Leochares für das Philippeion in Olympia und mit Lysippus vereinigt für Delphi in Betracht. Derselbe legte ferner Planskizzen über das Terrain römischer Ruinen bei Heidelberg vor, welche bei Gelegenheit des Baues von Krankenhäusern zu Tage getreten sind. Es handelt sich um eine schräg auf den Neckar zuführende römische Straße, die die Richtung auf Speier verfolgt, ferner um die daran sich anschließenden zahlreichen (kleinen viereckigen) sorgfältig gebauten Souterrains von Häusern mit einstigem Holzoberbau, ferner um wohlerhaltene Töpferöfen, um eine Menge regelmäßiger brunnenartiger Schächte, angefüllt mit Thonfragmenten, mit farbigem Wandstuck u. dergl., endlich um die Holzpfeiler einer römischen Brücke über den Neckar und die Fortsetzung des Straßenzuges auf der anderen, der rechten Neckarseite bei dem Dorfe Neuenheim, bekannt durch das Mithräum, wo bisher allein die römische Niederlassung gesucht ward. Meilensteine mit Imperatoren-Namen des 3. Jahrh. n. Chr. wurden in einem jener Souterrains sorgfältig zusammengelegt gefunden, auch fand sich Postament und Ueberreste einer Neptunstatue. Unter den Eisengegenständen nimmt die vollständige Einrichtung eines Brunnens mit Eimer, Haken, Ketten, eine hervorragende Stellung ein. Herr Curtius legte Zeichnungen der in Olympia letztgefundenen Ostgiebel- und Metopenköpfe vor, sowie die von Herrn Rhomaidis der Gesellschaft übersandten Photographien des Hermes- und Apollo-Kopfes in natürlicher Größe; er berichtete dann über die neuen Funde bis zum 21. März, unter denen er namentlich die wichtige Hand des Apollo im Westgiebel hervorhob. Herr Hübner legte das neue Boletin der Madrider Akademie der Geschichte, Flach's französische Bearbeitung des römischen Bergwerkgesetzes von Vipasca, H. Gaidoz' Abhandlungen über die Religion der Gallier und über die christlichen Inschriften von Irland vor und besprach die im nördlichen Portugal ausgegrabenen Reste einer keltischen Stadt (Citania) nach den von Herrn Joaquim de Vasconcellos in Porto eingesandten Photographien und Berichten und im Anschluß an die eigene Darlegung, welche Herr Vasconcellos in seiner Zeitschrift Archeologia artistica in das Portugiesische übersetzt hat. Ebenso legte derselbe die neu eingegangenen Berichte des Herrn Robert Blair über die von ihm geleiteten Ausgrabungen des römischen Castells von Soal Shields im nördlichen England (unweit von Newcastle) vor, wobei Professor William Wright's Deutung der daselbst gefundenen palmyrenischen Inschrift, sowie die sonderbaren Funde von Schmuckgegenständen aus Gel, zum Theil mit lateinischen Aufschriften, besprochen wurden, über deren Echtheit noch Streit herrscht.

Vom Kunstmarkt.

Die von Wolfgang Müller († 1873) hinterlassene Gemäldesammlung kommt am 26. Mai bei J. M. Heberle in Köln unter den Hammer. Der rheinische Dichter stand bekanntlich in naher Beziehung zu dem Kunstleben der jüngsten Vergangenheit und war als Kunstkritiker für mehrere hervorragende Zeitschriften thätig. In Düsseldorf erzogen und aufgewachsen, trat er schon in jungen Jahren in freundschaftlichen Verkehr mit vielen hervorragenden Gliedern der Düsseldorfer Malerschule und begann seit Anfang der fünfziger Jahre den Grund zu seiner Gemäldesammlung zu legen, zu welcher vorzugsweise Düsseldorfer Meister beisteuerten. Als besonders bemerkenswerth heben wir hervor: eine prächtige Eifellandschaft von C. F. Lessing, fünf Landschaften von Andreas Achenbach, „Der Remisee" von Oswald Achenbach, zwei Landschaften von Schirmer, „Der aufgefangene Liebesbrief" von Vautier, verschiedene Genrebilder von Geselschap, das „Gänsemädchen" von Knaus in kleinerer Wiederholung und Munkacsy's Skizzen zu dessen Bilde „Die letzten Tage eines Verurtheilten". Auch die Handzeichnungen und Aquarelle von Preller, Rethel, Mintrop, Schwind, Steinle 2c. verdienen die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber. Außer den modernen Bildern enthält die Sammlung 46 Gemälde alter Meister, darunter drei Porträts von Ravesteyn, einen Brouwer, einen Teniers u. a. m.

Londoner Kunstauktionen. Bei Christie, Manson und Woods in London wurden kürzlich die hinterlassenen Werke des unlängst verstorbenen Malers und Akademikers E. M. Ward versteigert. Einzelne Gemälde wurden gut bezahlt. „Die letzte Unterredung zwischen Napoleon I. und der Königin Luise von Preußen in Tilsit" erzielte 190 Guineen; „Anna Boleyn an der Königin-Treppe im Tower" 450 Guineen; „Die Wache des Tempels — Maria Therese, Tochter Ludwig XVI., den Thurm ihres Gefängnisses vom Garten aus skizzirend, Paris 1795" 90 Guineen; „Oberzimmer in Whitehall während der letzten Stunden Karl's II.", das Meisterwerk Wards, 900 Guineen, u. s. w.

— Ein Theil des Nachlasses des bekannten Malers Sir Francis Grant, lange Zeit Vorsitzenden der Königlichen Akademie, bestehend aus Gemälden von seiner Hand und Ateliergeräth, kam ebenfalls vor Kurzem unter den Hammer. Um den Stuhl, auf welchen Grant die zu Malenden sich setzen ließ, entspann sich unter den Bietenden ein lebhafter Streit. Dieser Stuhl hat dem Sir Joshua Reynolds angehört und wurde von ihm zu gleichem Zwecke verwandt. Später gelangte er in die Hände von Sir Thomas Lawrence und Sir Martin Archer Shee. Es erstand ihn der Amtsnachfolger Grant's, Sir F. Leighton, derzeitiger Präsident der Königlichen Akademie, für einen ansehnlichen Preis. Die versteigerten Gemälde erzielten zum Theil recht gute Preise, so ein Porträt Sir Walter Scott's, nach der Natur gemalt, 250 Guineen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete. Herausgegeben von der historischen Commission der Provinz Sachsen. 1. Heft. Halle 1879, Hendel. 8° VIII, 76 S. 3 Mk.

Beiträge zur Kunstgeschichte. III. Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos. Von K. Lange. Mit 1 Tafel. 8°. 64 S. Leipzig E. A. Seemann. 2 Mk.

Blanc, Chr. Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878 Paris, Loones. 8° 383. S.

Brunard, J. Le Recueil de l'art et de la curiosité, ou Revue des ventes publiques en 1875—1878 à Paris, hôtel des commissaires-priseurs, de tableaux, dessins, sculptures, porcelaines et faïences anciennes, tapisseries, livres, vieux meubles et autres objects d'art et de curiosité. Paris, Delamotte. 8°. 234 S. 6 fr.

Castelar, E. Fra Filippo Lippi. Novela história. 3 Bde. Barcelona, 1878. 4°. 252, 290, 340 S. 45 Mk.

Ceruti, Ant. I principii del duomo di Milano fino alla morte del duca Gian Galeazzo Visconti. Mailand, 1878. 8°. 224 S. 6 Mk.

Courajod, Louis. Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments I. Band. Paris, Champion, 8°. 211 S.

Davillier. Le Baron Ch., Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au moyen âge et à la renaissance. Documents inédits tirés des archives espagnoles. Paris, A. Quantin. 1879. 4.

Delacroix, E. Lettres d'Eugène Delacroix (1815—1863) recueillies et publiées par Philippe Burty. Paris, Quentin 8°. 397 S. mit Porträt und Facsimiles. 10 fr.

Fehrmann, E. G. Die architektonischen Formen der Renaissance und ihre Decoration. Photographische Aufnahmen plastischer Vorlagen etc Unter Mitwirkung von K. Weissbach. 1. Lfg. Dresden, 1879. Gilbers. Fol. 10 Lichtdrucktafeln. (Soll in 9 Lfgn. erscheinen.) 10 Mk.

Gruner, L. Die decorative Kunst. Beiträge zur Ornamentik für Architektur und Kunstgewerbe aus den Schätzen der kgl. Sammlung für Handzeichnungen und Kupferstiche. 1. Lfg. Dresden, 1879. Gilbers. Fol. 10 Lichtdrucktafeln. (Soll in 10 Lfgn. erscheinen.) 10 Mk.

Haden, F. S., The etched Works of Rembrandt. A Monograph, written for the Purpose of Introducing and Substantiating new Views as to the unauthentic Character of certain of those Etchings. Mit einem Anhang. London 1879. 8°. 6 Mk.

Herrmann, H., u. G. Reichardt, Schloss und Domkirche zu Marienwerder. Mit 3 Kupfertafeln. Berlin, Ernst & Korn. kl. Fol.

Klein, W., Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. Wien, 1879. Gerold's Sohn. 4°. 119 S. 5 Mk.

Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1878; par MM. de Beaumont, Darcel, Faliz, Mantz, de Montaiglon etc.; sous la direction de M. Louis Gonse, rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts I. Band. L'Art moderne. II. Bd. L'Art ancien. Paris, Gazette des Beaux-Arts 2 Bde. 4°. 1060 S. Mit 45 Holzschn. und zahlreichen Kupfern 40 fr. (Il a été tiré 50 expl. sur pap. de Holl. du prix de 60 fr.)

Monreal, Jul., Cuadros viejos. Coleccion de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII. Madrid, 1878. 4°. 484 S. 6 Mk. 50 Pf.

Zeitschriften.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 4.
Unsere wiedergewonnenen Schwestern, von K. Eckwall. — Am Starnbergersee, von F. Voltz. — Die Einbringung des Seeräubers Klaus Störtebecker in Hamburg, von K. Gehrts. — Letztes Aufgebot, Scene aus der Tiroler Volkserhebung im Jahre 1809, von Fr. Defregger. — Der Schlosshof von Matzen, von H. Püttner. — Der alte Jungfernstieg am Alsterbassin in Hamburg, von C. Oesterley. — Nicht zu Hause! von J. Herterich.

Im neuen Reich. No. 16 u. 17.
Das deutsche archäologische Institut, von Ad. Michaelis. — Ein neuer Kupferstich nach Lionardo's Abendmahl, von R. Bergau.

Unsere Zeit. No. 8.
Friedrich Preller †. J. P. A. Antigna †.

Kunst und Gewerbe. No. 18 u. 19.
Von der Pariser Ausstellung: Die Textilarbeiten. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 363 u. 364.
A. F. Butsch: Die Bücher-Ornamentik der Renaissance, von J. W. Bradley. — Robert Vischer: Luca Signorelli und die italienische Renaissance, von J. A. Crowe.— German Imperial Archaeological Institute. — W. Helbig: Beiträge zur altitalienischen Kultur- und Kunstgeschichte, von A. S. Murray.

Chronique des Arts. No. 16 u. 17.
La quatrième exposition, faite par un groupe d'artistes indépendants, von Duranty. — La peinture dans les Musées d'Europe. — Correspondance d'Angleterre. — Le Salon et le jury, von Duranty. — Comité des sociétés des Beaux-Arts.

Journal des Beaux-Arts. No. 7.
Exposition du cercle artistique d'Anvers. — Exposition de la société française, von J. E. van den Bussche. — Les livres de M. Lavergne. — La pinacothèque d'Athènes, von A. de Ceuleneer. — Collection Reiset à Paris, von G. Leni.

L'Art. No. 225 u. 226.
Les arts décoratifs de l'Espagne au Trocadero, von Baron Davillier. (Mit Abbild.) — David Scott, von Mary M. Heaton. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 5.
Zimmerdekoration von der Pariser Ausstellung; Schmuckgegenstände; Tisch in Holz geschnitzt und vergoldet; Zinnteller (XVII. Jahrh.) im National-Museum in München; Obstschale in Fayence; Füllungsornament; Schmiedeeiserne Laterne; Stickerei (XVI. Jahrh.) im Musée Cluny in Paris.

Deutsche Bauzeitung. No. 30, 31 u. 32.
Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik, von H. Graf. — Die Ausstellung von Reiseskizzen in Berlin.

Inserate.



Kunstverein
für die
Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunst-Ausstellung** wird am **Sonntag, den 29. Juni crt., im Kaisersaale der städtischen Tonhalle** hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ganz ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen:

1. Die Dauer der Kunst-Ausstellung ist auf den Zeitraum bis zum 12. Juli incl. beschränkt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum 22. Juni d. J. im Ausstellungsgebäude abgeliefert werden. Einsendungen **nach** jenem Termine sind ohne Ausnahme zur Ausstellung nicht mehr zulässig.
3. Kunstwerke, welche in den, der Ausstellung vorhergehenden vier Wochen in hiesiger Stadt öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung nicht zugelassen.
4. Die Oelgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerkes seitens des Ausschusses geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Kunstverein über.
7. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum 22. Juni crt. erbeten. Dieselben können entweder schriftlich an den Geschäftsführer des Vereins, Herrn A. Bender, Königsplatz 3, eingesandt, oder in die, im Vereinslokale der Gesellschaft „Malkasten" aufliegende Liste eingetragen werden.
8. Die Ausstellungs-Commission entscheidet über die Annahme.

Düsseldorf, den 30. April 1879.

Der Verwaltungs-Rath.
J. A.:
(2) **Dr. Kuhnke.**

Kölner Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des verstorbenen Herrn

Dr. Wolfgang Müller von Königswinter

kommt am **26. und 27. Mai** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung; dieselbe enthält:

I) Bilder älterer Meister, 46 Nummern. **2) Moderne Bilder,** 85 Nummern. **3) Eingerahmte moderne Zeichnungen, Aquarelle etc.,** 37 Nummer.

Der mit 8 photolith. Abbildungen illustrirte Katalog ist zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Soeben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwein**, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

101. u. 102. Lieferung.

XXVI. Abth. **Aschaffenburg,** herausg. von A. Niedling. 2. Heft (vollst.).
XXXVII. „ **Stuttgart,** herausg. von F. Baldinger. 1 Heft (vollst.).

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Mit der 90. Lieferung ist der dritte Band abgeschlossen, zu welchem Titel und Inhaltsverzeichniss beigefügt ist. Einband-Decken in Calico sind zu den drei fertigen Bänden à 4 M. zu haben.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—100 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig. *E. A. Seemann.*

Permanente Ausstellung

von

Ernst Arnold's Kunstverlag
(gegründet 1818),
Dresden, Winckelmannstr. 15,
zunächst dem Böhm. Bahnhof,

enthaltend die hervorragendsten Gemälde der **Dresdener Galerie** in Kupferstichen von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9—2 und 4—6 Uhr, ausgenommen an Sonn- und Festtagen. (1)

Neue Pracht-Bilderbibel
in Lieferungen à M. 1. 60 Pf.

Goldene Bibel

Die Heilige Schrift
illustrirt von den größten Meistern
der Kunstepochen.

Herausgegeben von
Alfred von Wurzbach.

Photographiedruck von Martin Rommel.

Ausgabe für Katholiken
Erläuternder Bibeltext nach Allioli.

Evangelische Ausgabe
Erläuternder Bibeltext nach Luther.

Höhe der Bilder 46½, Breite 34½ Centim.

— Es existiren wohl schon treffliche illustrirte Bibeln, ältere und neuere, doch keine, welche die Idee, biblische Compositionen von Meistern aller Zeiten in größtem Format nach den Arbeiten der ersten Kupferstecher zu einem Ganzen zusammenzustellen, wie das vorliegende Werk realisirt hat. Die „Goldene Bibel", welche jene ewig jungen Erzählungen der biblischen Geschichte so wiedergibt, wie sie sich in der künstlerischen Phantasie der großen italienischen, niederländischen, französischen und deutschen Meister alter und neuer Zeit wiedergespiegelt haben, ist durch diesen ihren Inhalt bestimmt, eben so ein religiöses wie ein künstlerisches Erbauungsbuch zu werden. Die Preis-Bestimmung von Mark 1. 60. = 2 Francs = 90 Kr. Ö. W. pro Lieferung ist derart, daß die Anschaffung selbst weniger Bemittelten ermöglicht, und daß die Erwartung der Herausgeber nicht unberechtigt ist, die „Goldene Bibel" werde sich den Ehrenplatz eines Hausschatzes in jeder Familie erobern.

Verlag von Paul Neff in Stuttgart.
(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 **Mark 50 Pf.**; geb. 11 **Mark.**

Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

22. Mai



Nr. 32.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Amerikanische Kunstausstellungen. I. — F. X. Kraus, Roma sotteranea; R. Prölß, Katechismus der Aesthetik. — Gottfried Semper †. — Kölnischer Kunstverein. — Die Eröffnung der Sächsischen Kunstgewerbeausstellung in Leipzig; Die Eröffnung des Pariser „Salon"; Deutsches Gewerbemuseum. — München; Nürnberg; Die Kosten des neuen Wiener Rathhauses. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Amerikanische Kunstausstellungen.

I.

New-York, im April 1879.

Die zweite Ausstellung der Society of American Artists, der jüngeren Künstler, welche sich von der Oberherrschaft der Akademie losgemacht haben, in der Kurtz'schen Galerie, ist in den letzten Tagen des März geschlossen worden. Der Katalog enthält 168 Nummern, und die Ausstellung ist jedenfalls als ein Erfolg zu rühmen, sowohl hinsichtlich des Werthes der ausgestellten Werke als des Anklangs, den sie beim Publikum gefunden. Der Einfluß der europäischen Schulen, vorzüglich der Münchener und der französischen, welcher sich fast in jedem Bilde mehr oder weniger entschieden ausspricht, giebt sich zunächst in dem selbst dem unerfahrenen Laien in die Augen springenden technischen Fortschritte kund. In der Behandlung des Lichts und der Farbe, bisher eingestandenermaßen die schwache Seite der amerikanischen Maler, hat ein vollständiger Umschwung stattgefunden, und wenn man auch in vielen Bildern nicht nur sofort die Schule erkennt, sondern auch findet, daß der Künstler sich einstweilen noch streng auf die Nachahmung des Meisters beschränkt hat, so zeigen Andere so viel Geist und Eigenthümlichkeit, daß man eben nicht sanguinisch zu sein braucht, um eine neue Aera in der Entwickelung der amerikanischen Kunst vorauszusagen.

Wie im vorigen Jahr, steht William Chase in erster Reihe unter denjenigen, welchen die technischen Errungenschaften, die sie dem Auslande verdanken, nicht als Ziel, sondern nur als Mittel dienen, um seine Gestalten in lebendiger, eigenthümlicher Darstellung zu veranschaulichen. Er hat vier Bilder ausgestellt. Ein von Leben und heiterer Wirklichkeit sprühendes Porträt (Kniestück) des Malers Frank Duveneck, der seitwärts auf einem Stuhl sitzend dargestellt ist, die Lehne dem Beschauer zugekehrt, welchem er auch das Gesicht zuwendet. Ein anderes Porträt giebt F. S. Church, ebenfalls einen Kunstgenossen, lebensvoll wieder. Auf einem neuen Gebiete lernen wir Chase in einem schönen Architekturbilde, dem Battisterio von San Marco kennen, und ferner in einer Landschaft, die öde Felsenpartien veranschaulicht und in stimmungsvoller Behandlung einen eigenthümlich anziehenden Eindruck hervorruft. — Frank Duveneck, gleichfalls ein hervorragender Repräsentant der neuen Richtung, fand vielen Anklang mit einem rauchenden Jungen, einem ergötzlichen Vertreter der Straßenjugend, der sich in dem Bewußtsein sonnt, seine Männlichkeit unwiderleglich und thatsächlich an den Tag zu legen. Auch ein Kopf: „Gertrude", mit schwermüthigem Ausdruck, und eine Dame mit Fächer sind lebensvolle, geistreiche Darstellungen. Alden Weir hatte eine Scene „Im Park" ausgestellt, eine Gruppe lebendiger, charakteristischer Gestalten, an denen nur die Größe auszusetzen ist, die in keinem Verhältniß zu dem durchaus genrehaften und in sich nicht eben inhaltsvollen Vorwurf steht. Ein Studienkopf von ihm ist als eine gelungene Arbeit zu erwähnen. Ueberhaupt konnte man sich an einer Fülle interessanter, charakteristischer Porträts und Studienköpfe erfreuen, sehr verschieden von den aufgeputzten Herren und Damen im Stile von Modebildern, die den Besucher noch vor wenig Jahren massenweise

von den Wänden der Akademie anlächelten. Walter Shirlaw, der Präsident des Vereins, Robert Hinckley, Mary Cassatt, William Sartain und Georg Hoeßlin haben in diesem Fach lobenswerthe Leistungen beigetragen. James Whistler ist in einer flüchtigen Skizze vertreten, einem kleinen Interieur, gerade hinlänglich angedeutet, um die Bauernstube und ein ältliches Paar darin zu erkennen, aber nicht geeignet, dem Beschauer besonderen Genuß zu gewähren. Hätte der Künstler diese Arbeit selbst eingesendet, so könnte man ihm mit Grund die Anmaßung vorwerfen, dem Publikum etwas so Unfertiges zu bieten, allein da der Besitzer das Bildchen wahrscheinlich aus eigenem Antriebe ausgestellt hat, so ist auch nur er dafür verantwortlich. R. Swain Gifford hat sich mit prächtigen Landschaften hervorgethan. Er hat mit Glück von den deutschen und französischen Landschaftsmalern gelernt, ohne darum seine Eigenthümlichkeit aufzugeben. Drei Bilder, welche er ausgestellt hatte, sind treue, charakteristische Darstellungen nordamerikanischer Natur. Ihm verwandt ist Charles Miller, der sich auch schon vor längerer Zeit von dem akademischen Konventionalismus frei gemacht hat. J. W. Twachtmann hat sich durch zwei brillante Ansichten von Venedig ausgezeichnet. Auch die Landschaften von Wyant, Enneking und Inneß sieht man immer mit Vergnügen an. George Tuller, der sich voriges Jahr durch zwei eintönige olivengrüne Landschaften mit steifen Figuren bemerkbar gemacht hatte, die so dunkel gehalten waren, daß man nur bei der günstigsten Beleuchtung herausfinden konnte, was eigentlich gemeint sei, hat diesmal eine ähnliche Sonderbarkeit ausgestellt. Zwei recht brave Studienköpfe lassen jedoch schließen, daß man es nicht etwa mit wirklicher Unfähigkeit, sondern nur mit einer alterthümelnden Grille zu thun habe. Ueberhaupt störte nur wenig ganz Verfehltes den günstigen Eindruck der Ausstellung. „An impression of summer“ von Dewey, ein hellgrünes plattes Dreieck das einen Hügel bedeutet, über dem ein kobaltblauer Streifen für Himmel gelten soll, und zwei dunkle aber vielfarbige Landschaften von Ryder, mit Figuren und Thieren als Staffage, welche wie mit einem Stempel in die Farbe eingedrückt sind und ohne eine Spur von Modellirung, Licht oder Schatten, im buntesten Roth, Gelb, Blau und Grün schillern, sind die groteskesten Kuriositäten in dieser Richtung.

Die große akademische Ausstellung ist seit dem 1. April offen und wird den Gegenstand der nächsten Mittheilung bilden.

Kunstliteratur.

Roma sotterranea. Die römischen Katakomben von Dr. Franz Xav. Kraus. Zweite vermehrte Auflage. Mit vielen Holzschnitten und chromolith. Tafeln. Freiburg im Br., Herder. 1879. XXX, 636 S. 8. Preis 12 Mark.

Die seit dem Jahre 1873, wo die erste Auflage des bezeichneten Werkes veröffentlicht wurde, im Bullettino di archeologia cristiana und im III. Bande der Roma sotterranea von Cav. J. B. de Rossi publizirten neuen Entdeckungen und Forschungen ließen es wünschenswerth erscheinen, daß die Ergebnisse von sachkundiger Hand für den weiteren Leserkreis Deutschlands vereinigt und erläutert als faßliches Ganze dargestellt werden. Dr. Kraus hat nicht nur durch seine Herausgabe der ersten Auflage dieses Buches, sondern auch durch eine Reihe anderweitiger archäologischer und kunsthistorischer Arbeiten den Beruf zu solcher Aufgabe bewiesen und noch überdies durch seine wiederholten Studien an Ort und Stelle für die Darstellung jene lebendige Frische erlangt und jene Sicherheit gewährleistet, die derartigen komplizirten Werken erhöhten Werth und der Darstellung einen einheitlichen Charakter verleihen. Die Gelegenheit zu solcher Arbeit bot die seitdem nöthig gewordene zweite Auflage des Buches, welche in der That neu durchgesehen und um mehr als 50 Seiten vermehrt ist. Wenn der Leser z. B. den Plan der Umgebung Roms in dieser Auflage mit dem früheren vergleicht, wird er die erfreuliche Wahrnehmung von Verbesserungen und neuen Angaben sowohl im Norden und Westen, als auch im Süden und Osten der Stadt machen können. So ist die Gruppe bei S. Callisto jetzt detaillirt und das Jüdische Cömeterium hier wie weiter westlich nicht vergessen, S. Tertullino, S. Eugenia und Nemesius sind wie die Privat-Hypogäen theils neu eingetragen, theils richtig situirt, die interessante S. Stefano-Basilika findet sich ebenfalls verzeichnet, das Cömeterium der h. Generosa und das des Nicomedes, sowie das nördliche von S. Aproniano haben ihre richtige Stelle erhalten, desgleichen das Cömeterium des Calepodius sowie der HH. Processus und Martinianus — der vielen genaueren Bestimmungen bei der nordöstlichen Gruppe gar nicht zu gedenken. Als neue artistische Beilage schmückt die schöne Statue „des guten Hirten“ im Lateran-Museum diese zweite Auflage, und statt der früheren 77 Holzschnitte sind hier 92 gegeben — so daß auch in dieser Rücksicht das Buch neu ausgestattet erscheint. Das Literarische ist hinter den erwähnten Bereicherungen nicht zurückgeblieben, wie ein Blick in die Kapitel über die oberirdischen Cömeterien, über die Katakomben der h. Soteris und des Hippolyt, über

die regio Liberiana und die suburbicarischen Friedhöfe sowie über die durch Viktor Schultze neu untersuchten Katakomben von Neapel lehren wird. Letzterer hat auch andere im Süden Italiens existirende Cömeterien namhaft gemacht und dem Verfasser der Roma sotterranea die bezüglichen Notizen zur Verwerthung überlassen. Dem jungen Henry Stevenson verdankt das Buch die Resultate über die Cömeterien, welche außer der römischen Region liegen und ursprünglich zu selbständigen Kirchen gehört hatten. Die oberirdischen Cömeterien und Kirchen-Anlagen hat de Rossi in dem neuen, 3. Bande seiner Roma sotterranea eingehend erörtert, so daß der Leser mit den neuesten Früchten dieser Studien durch das Buch bekannt wird. Die Exkurse enthalten gleichfalls neue Untersuchungen und Daten, welche für das Verständniß der ausgedehnten Forschungen von größtem Belange sind. Davon kommt jener über die Blutampullen oder phialae rubricatae ganz auf Rechnung des Verfassers, der schon früher in einer eigenen Abhandlung dieses viel ventilirte Thema erörtert, hier aber neu bearbeitet hat. Der Gang der Darstellung, die das englische Werk L. Spencer Northcote's und R. Brownlow's über die Katakomben im Allgemeinen zu Grunde gelegt hat, ist im Wesentlichen folgender:

Der literar-geschichtlichen Einleitung, die den Beginn und Verlauf der auf die Katakomben seit deren Wiederauffindung im Jahre 1578 gerichteten Studien, zumal die epochemachende Thätigkeit Bosio's bis zu de Rossi's erfolgreicher Forschung in neuester Zeit zu vergegenwärtigen sucht, schließt sich der wichtige Abschnitt über die Haupt-Quellen an, deren Kritik und Zeitbestimmung allein eine Summe von Gelehrsamkeit heischt und zur Zeit noch nicht völlig abgeschlossen ist. Nun beginnt das erste Buch über den Ursprung der Katakomben, die politische und sociale Lage der ersten Christen und deren Verhältniß zu den römischen Gesetzen und Gebräuchen bei Begräbnissen, woraus sich die Anfänge der christlichen Friedhöfe in den Gräbern Einzelner ergeben, die im dritten Jahrhundert zu Kollektiv-Gräbern geworden und unter dem Schutze der römischen Gesetze zu Gunsten von Leichen-Vereinen — collegia genannt — legale Form und Organisation erhalten hatten. Davon und von der Veränderung, die durch Constantin's Friedens-Edikt im Jahre 312 eingetreten, handelt das zweite Buch. Im dritten Buch wird das Cömeterium S. Callisto gesondert behandelt, dessen früheste und spätere oder erweiterte Gestalt umständlich geschildert, der Bestand der wichtigsten Grabkammern daselbst — S. Cäcilia, Eusebius und Cornelius — auf Grund der Forschungen de Rossi's historisch erklärt und der maßgebenden Inschriften gedacht, die für diese Theile ziemlich zahlreich sind. Das vierte Buch illustrirt die alt-christliche Kunst in acht umfangreichen Kapiteln, welche für die Mehrzahl der Leser wohl das meiste Interesse bieten werden. Besitzen wir doch außer diesen bescheidenen Denkmälern unter der Erde keine andern Werke der Malerei und Skulptur, die uns die Anfänge der christlichen Kunst versinnlichen könnten. Darum hat Woltmann in seiner Geschichte der Malerei einläßlicher als seine Vorgänger und vor Allem kritischer als diese die genannten Wandgemälde der Katakomben erörtert und zum Ausgangspunkte seines Werkes genommen. Kraus setzt sich vorerst mit d'Agincourt's und Raoul-Rochette's Ansichten über das Verhältniß dieser Kunst-Anfänge zur Antike auseinander und giebt über die Methode und die Kriterien in der Beurtheilung derselben Aufschluß, woran sich dann die Klassifizirung der Bilder reiht. Dieser zu Folge sind sie: symbolische Zeichen und Bilder, allegorische und biblische Bilder, historische und ikonographische Darstellungen und endlich liturgische Bilder, wobei die Typen des Alten Testaments mit eingereiht erscheinen. Die Kunstbeilagen helfen hier dem erklärenden Worte selbstverständlich nach, das sonst seine Wirkung bei so seltenen und sich keineswegs selbst deutenden Vorstellungen verfehlen würde. Nachdem die Goldgläser und Medaillons, die in den Katakomben gefunden worden, archäologisch und artistisch gewürdigt sind, wird die Skulptur, in welcher die Sarkophage mit ihren Reliefs und die edle, bereits erwähnte Statue des guten Hirten mit dem Lamme auf den Schultern im Museum des Lateran die größte Rolle spielen, kunstgeschichtlich und ikonographisch vergegenwärtigt, so daß für beide Künste ihre Anfänge in diesen Denkmälern sowohl nach Seite des dargestellten Gegenstandes, als auch der Formbehandlung gegeben erscheinen, während die Architektur der Christen einem ganz andern Boden entkeimte, nämlich dem Privatbau im römischen Hause, dem Saalbau, der im sog. ägyptischen Saale und in der Palastbasilika seine höchste Ausbildung gewonnen hatte. Hiervon ging die christliche Architektur, als sie im 4. Jahrhundert zu monumentalen Bauten schreiten konnte, als ihrer Heimat aus, nicht aber von den Katakomben, wie Martigny auch in der neuen Auflage seines Dictionnaire der christlichen Alterthümer, auf dem haltlosen Standpunkte P. Marchi's noch immer beharrend, behaupten will. Daß Kraus und de Rossi dieser von mir schon vor 20 Jahren erwiesenen Ableitung nicht widersprechen, ja wie der dritte Band der Roma sotterranea des letzteren zeigt, sogar ausdrücklich zustimmen, sei zur Beruhigung der wie Martigny noch immer Aengstlichen nebenbei bemerkt. Freilich bot das vorliegende Pensum unserem Verfasser nicht den passenden Anlaß, diesen Punkt eingehend wie in dessen alt-christlicher Kunst zu erörtern, so nothwen-

dig es auch gewesen wäre. Die Beilage, in welcher der Verfasser den Altar der alten Christen bespricht, würde dadurch eine Erweiterung und Vertiefung des Inhalts erhalten haben, ohne das System des Ganzen zu alteriren, worüber ich mit dem verdienten Forscher nicht rechten will, der den Abschnitt über die Bauart, Konstruktion und Entwickelung der Katakomben-Anlagen erst im fünften Buche behandelt und damit die instruktive analytische Beschreibung der bedeutendsten Area von S. Callisto verbindet, statt denselben der ganzen Darstellung voranzuschicken. Bei der sorgfältigen Bedachtnahme, welche der Verfasser bei den oft komplizirten Erörterungen so vieler Einzelheiten für das Ganze übt, läßt die getroffene Anordnung des Stoffes keinerlei Verwirrung oder Unklarheit entstehen und wird in sofern gerechtfertigt erscheinen. Bevor der Inhalt der Katakomben-Gräber beschrieben und kritisirt wird, treten noch die Inschriften, also die für Datirung und Beurtheilung der bezüglichen Grabkammern und Gräber belangreichsten Denkmäler, in die Reihe der Darstellung ein, die durch die bekannte Sachkenntniß und längst erprobte Sicherheit des Verfassers in diesem Gebiete ganz besonders lehrreich und anziehend geworden ist. Zunächst lernen wir das Aeußere derselben, also die Technik und Methode, dann das Innere, die Sprache und den Inhalt, endlich die Chronologie derselben kennen und werden durch die Deutung der Abkürzungen selbst mit dem schweren Theile der Epigraphik bekannt gemacht. Die schönen Nachbildungen solcher Inschriften, wobei selbst die rothe Farbe derselben ersichtlich wird, erhöhen den Werth dieses ganz vorzüglich gearbeiteten Abschnittes. Im 8. Buche fassen die 4 Kapitel die altchristlichen Cömeterien Roms, die der Häretiker und Juden nach Lage und Merkmalen, sowie die außerhalb des römischen Stadt-Gebietes aufgefundenen Katakomben übersichtlich zusammen, von welch' letzteren die zu Neapel seit Pelliccia von Bellermann und neuestens von Viktor Schultze erforschten Grabkammern die bedeutendsten sind — in dem Rahmen dieses Buches nur durch Hinweise von Parallelen darstellbar und einer speziellen Bearbeitung deshalb erst in den Beilagen unterworfen, wo außerdem verschiedene Spezial-Themata in eigenen Exkursen erörtert sind. Die vielbesprochene Kathedra S. Petri, der Ursprung des Palliums, die für unlösbar gehaltene Frage nach der Uebertragung der Ueberreste Petri und Pauli zu der Gruft bei S. Sebastiano, welche zuerst die Bezeichnung „ad catacumbas" führte, eine Parallele des ursprünglichen Textes der Martyr-Akten von S. Cäcilia mit der späteren Form derselben, die Ansicht des h. Augustin über die christlichen Begräbnisse — bilden den Inhalt genannter Beilagen in Form eingehender Abhandlungen. Dazu kommen dann die für das archäologische und historische Studium unentbehrlichen ältesten Verzeichnisse der römischen Bischöfe und Martyrer, worauf die Auseinandersetzung über die Quellen schon vorher und während der ganzen Darstellung unablässig Bezug genommen hat. Namen- und Sachregister machen den Schluß. Da in neuester Zeit das Frühalter der christlichen Kirche selbst der bildenden Kunst wiederholt Gegenstand der Darstellung geworden ist und hierbei unsere Künstler im Ganzen und Einzelnen den alten Charakter zu treffen suchen, so werden auch sie außer dem Archäologen und Kunsthistoriker für die von Kraus gebotene Gabe dankbar sein, da sie hier Alles vereinigt finden, was in das Gebiet einschlägt und mit Zuverlässigkeit sich dem bewährten Führer anvertrauen können. Aber auch der Fachmann, wie vielfach auch etwa im Einzelnen seine Ansicht von der des Verfassers abweichen mag, wird das Buch für seine Studien unentbehrlich und durch die selbständige Forschung sowie durch die gewissenhafte Literatur-Angabe ausgezeichnet finden.

J. A. Meßmer.

Robert Prölß, Katechismus der Aesthetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Leipzig, J. J. Weber. 1878. 8. 348 S.

Eine Förderung der wissenschaftlichen Behandlung des Gegenstandes ist zwar bei einem „Katechismus" an und für sich nicht ausgeschlossen. Hier jedoch scheint sie nicht in der Absicht des Verfassers gelegen zu haben — erreicht ist sie jedenfalls nicht. Wir halten es für ein sehr gewagtes Unternehmen, die „ästhetischen Verhältnisse" darlegen zu wollen, zumal wenn nicht zunächst möglichst scharf ihre Begrenzung festgestellt wird, oder wenn es sich gar herausstellen sollte, daß eine solche Begrenzung überhaupt nicht existirt, daß vielmehr durch jede neue Individualität neue „Verhältnisse" aus dem durch die thatsächlichen Bedingungen Gebotenen heraus- oder auch hineingesehen werden müssen. Noch schlimmer steht es aber in diesem Falle mit der „ästhetischen Werthschätzung", die logischerweise, statt auf eine Werthschätzung der Objekte hinauszulaufen, sich thatsächlich vielmehr auf eine Werthschätzung des Subjektes reducirt und selbstverständlich die eigene liebe Persönlichkeit für das Werthvollste erkennt. So wenn der höhere ästhetische Werth der kaukasischen Rasse den übrigen gegenüber, angeblich ihrer höheren Kulturfähigkeit wegen, betont wird. Würde ein chinesischer Aesthetiker nicht ebenso von dem höheren ästhetischen Werth seiner Rasse urtheilen? Oder wenn der höhere ästhetische Werth des Löwen und des Pferdes vor dem ihnen „ästhetisch untergeordneten Elephanten" behauptet wird. Würde ein indischer Aesthetiker, der gerade den Elephanten in so hohem Grade ästhetisch verwerthet findet, nicht genau das Gegentheil und für seinen Standpunkt mit demselben Rechte behaupten? Ist aber ein objektiver Werthmesser nicht zu finden, so lasse man die Werthabschätzung bei Seite und verfalle nicht in die Selbsttäuschung, als habe man etwas objektiv Giltiges gesagt, während es doch nur ein verschleiertes subjektives Urtheil ist! Fernerhin scheint uns die Aesthetik nicht immer nur auf die gegenwärtige Entwickelung der Kunst und die allmählich in ihr zur Geltung gekommenen Gesetze und Anschauungsweisen Rücksicht nehmen zu dürfen. Sie hat vielmehr zu zeigen, wie diese theoretische Seite und ihre Rückwirkung auf die Praxis ganz allmählich aus und mit der Kunstthätigkeit entstanden ist, die der Theorie weit voran geht. Dann könnten solche kühne Behauptungen nicht aufgestellt werden, wie die auf S. 29: „Es darf wohl gesagt werden, daß erst die Begriffe dem Menschen die Wirkung und die Bedeutung der ästhetischen Verhältnisse er-

schließen", woraus folgen würde, daß das Empfinden der ästhetischen Verhältnisse und folglich auch deren Verwendung in der Kunstthätigkeit erst ein Ergebniß der Begriffs-Entwickelung über diese Verhältnisse wäre, — ein Unding, dessen Nothwendigkeit selbst heutzutage Hunderte von Künstlern lahm legen würde, die sehr wohl Schönes schaffen können, ohne es je zum **Begriff** des Schönen gebracht zu haben oder gebracht haben zu müssen, geschweige denn, daß es im Anfang aller Kunstthätigkeit denkbar wäre. — Während der erste Theil des Katechismus die „Aesthetik im Allgemeinen" behandelt, stellt der zweite Theil „die Künste" dar. Diese Kunstlehre reducirt sich auf eine Besprechung, welche nach und nach die einzelnen Kunstausdrücke vorführt und hie und da erklärt. In welcher Weise und ob viel damit gewonnen ist, mögen die Fragen, die über die verschiedenen Arten des Malens eine Erläuterung erfordern, darthun, wo sich z. B. S. 247 Folgendes findet: „Die Festigkeit, welche die Farben bemalter Thongefäße theils dadurch erhalten, daß dieselben noch im nassen Zustand bemalt, noch mehr aber durch das nachträgliche Brennen derselben, führte bei der Wandmalerei zum al fresco und zur Enkaustik. Wenn auch die Email-, Porzellan- und Glasmalerei nichts mit dem bei letzterer beobachteten Verfahren gemein haben sollte, so beruht sie doch auf demselben Grundgedanken". Gerade hier hätte die Katechismusform Anlaß geboten, die Kunstlehre in erläuternder Weise dem Laien darzulegen, so daß sein Verständniß gewachsen wäre. Hier ist ja ein thatsächlich lehrbarer Stoff vorhanden. Dies ist aber nicht geschehen, noch viel weniger aber ist die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Kunstrichtungen berücksichtigt. Ob dies in der durch die Katechismusform bedingten Weise überhaupt hätte geschehen können, ist eine andere Frage, über die sich der Verfasser sehr einfach dadurch hinwegsetzt, daß er sein Buch zwar unter der Flagge „Katechismus" hinaussegeln läßt, aber nichts weniger als einen Katechismus bietet. Er mag darin Recht gehabt haben, daß sich eine Aesthetik kaum in solche spanische Stiefel wird schnüren lassen. Die Katechismusform ist zur Darlegung von Thatsachen, oder von bereits begründeten wissenschaftlichen Anschauungen oder von Glaubenssätzen, die keiner Begründung bedürfen, gut verwendbar. Die Aesthetik aber zählt zu keiner dieser Gattungen — der Verfasser hätte denn eine bereits vorhandene systematische Darstellung der Aesthetik katechismusartig verarbeiten wollen. Indem er aber eine solche Umarbeitung ausdrücklich ablehnte, hat er sich die Möglichkeit, einen Katechismus zu machen, verschlossen. Warum behält er dann aber den Namen bei?

V. V.

Todesfälle.

Gottfried Semper, der berühmte Altmeister der deutschen Architekten, ist am 15. d. M. 75 Jahre alt in Rom gestorben. Semper hatte sich schon vor einigen Jahren, seines immer heftiger auftretenden asthmatischen Leidens wegen, von der praktischen Bauthätigkeit zurückgezogen und lebte in der letzten Zeit in Italien, theils in Venedig, theils in Rom. Seiner tief eingreifenden Verdienste um die moderne Kunst und Kunstwissenschaft zu gedenken, ist die Aufgabe des ausführlichen Nekrologes, welchen eines der nächsten Hefte der Zeitschrift bringen wird.

Kunstvereine.

Z. **Der Kölnische Kunstverein** hat soeben seinen geschäftlichen Bericht über das verflossene Jahr veröffentlicht. Nach demselben hat sich im Jahre 1878 die Zahl der Vereinsmitglieder um 66 vermindert, so daß dieselbe Ende December 2868 gegen 2934 im Vorjahre betrug. In der permanenten Ausstellung in den Räumen des Museum Wallraf-Richartz waren ausgestellt:

904 Oelgemälde	gegen 938	im	Jahre	1877
67 Aquarelle, Zeichnungen und Stiche	„ 52	„	„	„
14 plastische Werke in Marmor	„ 16	„	„	„
25 plastische Werke in anderem Material	„ 35	„	„	„
1010 Kunstwerke	„ 1041	„	„	„

Vom Verein wurden hieraus zur Verloosung unter seine Mitglieder, angekauft:

24 Oelgemälde	gegen 28	im	Jahre	1877
1 Aquarell	„ 1	„	„	„
1 Sepiazeichnung	„ —	„	„	„
25 Kupferstiche avant la lettre .	„ 19	„	„	„

im Gesammtwerthe von 14840 Mark gegen 18131 Mark im Jahre 1877

Der Kölnische Dombau-Verein kaufte:

86 verschiedene Kunstwerke . . gegen 92 im Jahre 1877

im Gesammtwerthe von 54400 Mark gegen 54219 Mark im Jahre 1877

und von Privaten wurden im Ganzen

42 versch. Kunstwerke . . . . gegen 36 im Jahre 1877

im Gesammtwerthe von 20680 Mark gegen 25550 Mark im Jahre 1877 erworben, so daß der Gesammtumschlag 89920 Mark gegen 97890 Mark im Jahre 1877 betrug. — Als Nietenblatt für das Jahr 1881 ward ein Kupferstich von G. Goldberg in München nach einem Gemälde „Frühlings Erwachen" von C. Kaiser in München erworben, während die früher schon genannten Blätter für 1879 und 1880 programmgemäß zur Vertheilung kommen werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

λ. **Die Eröffnung der Sächsischen Kunstgewerbeausstellung in Leipzig** hat am 15. Mai in feierlicher Weise stattgefunden. Noch vor wenigen Tagen konnte man zweifeln, ob es möglich sein würde, das umfängliche Unternehmen so weit zu beendigen, daß der festgesetzte Eröffnungstermin eingehalten werden könne; einer angestrengten Thätigkeit ist dies gleichwohl gelungen, und daß Einzelnes bei der Eröffnung noch unfertig erschien, hatte auf den Eindruck des Ganzen, der allgemein ein überaus günstiger war, keinen störenden Einfluß. Die nach den Plänen des Bauraths **Lipsius** aufgeführte Ausstellungshalle ist ein vortrefflicher, ebenso zweckmäßiger, wie geschmackvoller Bau. Für die Anlage desselben war der Umstand in vorzüglichem Grade maßgebend, daß auf dem Platze, der für das Gebäude bestimmt ward, ein Denkmal Friedrich August's I. steht, welches in den Bau eingeschlossen werden mußte. Die Lösung dieser Aufgabe verdient ohne Zweifel uneingeschränktes Lob. Das Monument erhielt seinen Platz in einem nischenartigen mit einer Halbkuppel überwölbten Raume der halbkreisförmigen Vorhalle des Gebäudes, die sich mit dem schönen Portalbau in der Mitte sehr stattlich ausnimmt. In dieser Vorhalle, die ringsum mit den Standbildern sächsischer Fürsten geschmückt ist*), fand die Eröffnungsfeier statt. Ihre Majestäten der König und die Königin von Sachsen mit glänzendem Gefolge, Vertreter der Universität und der städtischen Behörden und eine große Zahl anderer Ehrengäste waren bei derselben anwesend. Die Festrede hielt Prof. Anton **Springer**. Mit einer Kraft der Beredtsamkeit, die bei den Versammelten einen tiefen Eindruck zurückließ, schilderte er die Aufgaben unseres Kunstgewerbes, indem er auf das Vorbild jener früheren Jahrhunderte zurückwies, wo auch in Deutschland die Kunst und das Handwerk eng und lebendig mit einander verknüpft waren. Die Kluft, die bei uns bis in die letzten Jahrzehnte zwischen beiden bestand, zu beseitigen, sei zwar schon an verschiedenen Stellen ein glücklicher Anfang gemacht; kein Unbefangener aber verkenne, wie großer Anstrengungen es noch bedürfe, um zum Ziele zu gelangen, zumal die äußern Bedingungen, unter denen das Kunstgewerbe heutzutage arbeite, wesentlich ungünstigere seien, als in früherer Zeit. Die Bedeutung, welche die Maschine neben der Handarbeit erlangt habe, die Nothwendigkeit einer Massenproduktion für ein Massenpublikum, der Mangel jenes persönlichen Verhältnisses, welches früher zwischen dem Arbeiter und dem Besteller bestand und nicht am wenigsten dazu beitrug, in dem ersteren ein lebendiges persönliches Interesse an seinem Werke zu erwecken, sie seien ebenso viele Hemmnisse für eine künstlerische Entwickelung des Gewerbes. In wie weit es bereits gelungen sei, dieselben zu überwinden und wie viel noch zu thun übrig bleibe, könne auch die gegenwärtig

*) Sie sind nach Modellen von Echtermeyer, Hultsch, Henze und Hertel vom Holzbildhauer Schneider in Leipzig ausgeführt und für die Albrechtsburg in Meißen bestimmt.

eröffnete Ausstellung lehren und um so mehr eine heilsame Schule für Viele werden, als in derselben neben modernen Leistungen auch mustergiltige Arbeiten früherer Zeitalter Platz gefunden. Indem sie dazu beitragen werde, die Erkenntniß der zu erstrebenden Ziele zu vervollkommnen, werde sie zugleich dadurch, daß sie den Werth des schon Geleisteten zeige, die Zuversicht des Arbeiters kräftigen und steigern. Nach dem Schluß der Rede vertheilte sich die Versammlung in die Räume des Ausstellungsgebäudes, und überall gab sich eine lebendige Anerkennung des Unternehmens kund, dem wir hiermit den besten Erfolg wünschen.

Die Eröffnung des Pariser „Salon" fand am 12. Mai statt. Man schreibt darüber der N. Fr. Pr.: „Die kunstsinnige Bevölkerung von Paris brachte der diesjährigen Kunstausstellung ein um so lebhafteres Interesse entgegen, als voriges Jahr der „Salon" von der Weltausstellung verdunkelt wurde. Die große Mehrzahl der hervorragenden einheimischen, sowie nahezu alle fremden Künstler hatten im vorjährigen „Salon", welcher in einen secundären Rang versetzt worden war, nichts ausgestellt. Mit um so erwartungsvollerer Spannung sah man daher der diesjährigen Ausstellung entgegen, von welcher es hieß, sie werde ihre Vorgängerinnen an Glanz überstrahlen. In der That ließ schon die enorme Zahl der Anmeldungen, mindestens was den numerischen Reichthum betrifft, Außerordentliches erwarten. In Kreisen, welche mit Künstler-Ateliers Berührungen pflegen, sprach man überdies von sensationellen Produktionen, der großen Zahl guter Erzeugnisse gar nicht zu gedenken — kurz, der „Salon" von 1879 versprach, die Proportionen eines großen Kunstereignisses anzunehmen. Heute, den 12. Mai nun, um nahezu zwei Wochen später als in früheren Jahren, wurden die Thüren des Industrie-Palastes dem Riesenstrome der Neugierigen und Kunstfreunde offiziell geöffnet. Die eigentliche „Première" ist aber schon gestern in Scene gegangen, am Tage des klassischen „vernissage", an welchem die Oelgemälde gefirnißt, an die Statuen die letzte Hand gelegt, vor Allem aber die entscheidende Kritik der öffentlichen Meinung über die Kunstwerke gefällt wird. Mit der dem rechten Pariser eigenen Lüsternheit nach „Primeurs" jeder Art haben Tausende und aber Tausende alle erlaubten oder unerlaubten Mittel aufgeboten, um einen Blick hinter die Coulissen werfen zu können, ehe die Allerwelts-Vorstellung begonnen hat. Man schätzt die Zahl der Bevorzugten, welche schon gestern, den penetranten Firnißgeruch nicht scheuend, dem „vernissage" beigewohnt haben, auf nicht weniger als zwanzigtausend. Was Paris an Notabilitäten zählte, Künstler, Schriftsteller, Diplomaten, Politiker, Journalisten, Aristokratie und vor Allem die elegante Damenwelt in allen ihren Nuancen, war also schon gestern im „Salon" zu finden. Diese Ausstellung, welche unter so günstigen Verhältnissen zu Stande kommt, unterscheidet sich in mancher Beziehung nicht unvortheilhaft von ihren Vorgängerinnen; sie steht jedenfalls, sowohl was die hervorragenden Werke, als auch was das Niveau des Durchschnittes betrifft, hinter den glänzendsten derselben nicht zurück. Numerisch aber übertrifft die diesjährige Ausstellung alle vorhergehenden. Man denke sich in einer Flucht von 29 weitläufigen Sälen die enorme Zahl von 3040 Oelgemälden, 1707 Zeichnungen, 429 Stichen, Radirungen und Lithographien und in der zu einem reizenden Blumen-Parterre umgestalteten ebenerdigen Riesenhalle 715 Skulpturen vereinigt, im Ganzen also 5891 Kunstobjekte, d. i. um 1000 mehr als im vorjährigen Salon ausgestellt waren. Eine andere Eigenthümlichkeit der diesjährigen Ausstellung ist die große Betheiligung ausländischer, namentlich englischer, belgischer, österreichischer und italienischer Künstler. Andererseits vermißt man unter den Ausstellern einige hervorragende Namen, wie Gérôme, Meissonier, Munkacsy, Chaplin und Ribot."

F. **Im Deutschen Gewerbe-Museum** ist gegenwärtig die vor Kurzem angekaufte, ebenso umfangreiche wie in ihrer Art völlig einzig dastehende von Brandt'sche Sammlung chinesischer und japanischer Kunstgegenstände in übersichtlicher und geschmackvoller Anordnung zur öffentlichen Ausstellung gelangt. So sehr der seit Jahren fortdauernd zunehmende Import aus jenen beiden Ländern die Kenntniß ihrer mannigfachen kunstindustriellen Erzeugnisse und die denselben gebührende hohe Werthschätzung bei uns verbreitet hat, so giebt doch erst ein so stattliches Ensemble, wie es uns hier entgegentritt, einen völlig zutreffenden Begriff von der geradezu erstaunlichen Fülle künstlerischer Schönheit und der nicht minder bewunderungswürdigen souveränen technischen Meisterschaft, über die das vielgestaltige kunstgewerbliche Schaffen beider Völker gebietet. Unter den denkbar günstigsten Verhältnissen von dem früheren Minister-Präsidenten in Yeddo, gegenwärtigen Gesandten des deutschen Reiches in Peking, Herrn M. von Brandt, seit Jahren angelegt und mit feinem Kennerblick fort und fort vervollständigt, umfaßt die Sammlung fast sämmtliche Zweige ostasiatischer Kunstindustrie, beschränkt sich dabei aber unter vollständigem Ausschluß aller gewöhnlichen Marktwaare auf die erlesensten Probestücke und vereinigt in sich vor allem eine in gleicher Reichhaltigkeit, nicht blos in Deutschland, zum zweiten Mal überhaupt kaum vorhandene Auswahl der besten Produkte älterer Zeit. Kostbare, in Seide und Goldbrokat gearbeitete Prachtgewänder nebst reichgemusterten Stoffen und Stickereien, denen sich drei herrliche chinesische Teppiche in Seide und Seidensammet hinzugesellen, repräsentiren die blühende Textilindustrie beider Länder. Daran schließen sich japanesische Papiertapeten und zahlreiche Malereien auf Papier und Seide, unter denen eine stattliche Kollektion von Fächern mit oft entzückend anmuthiger Dekoration zu erwähnen ist. Zwei in Lackmalerei ausgeführte mehrtheilige japanische Wandschirme, deren miniaturartig behandelte figürliche Darstellungen durch die geistreichste Frische der Erfindung und Charakteristik fesseln, nebst einer alten, in geschnittenem Lack hergestellten chinesischen Wand leiten sodann zu den seltensten Lackarbeiten über, von welchen außer einem originellen Schränkchen in Gestalt eines Schiffes aus geschnittenem rothen Lack vor allem ein mit ganz ähnlich behandeltem Ueberzug versehenes Glasgefäß, zwei schlanke Vasen, die nach Art von Zellenemail dekorirt sind, verschiedene Stücke aus völlig metallisch wirkendem Goldlack, und namentlich auch zwei große, in ebenso reicher wie vollendet harmonischer Farbengebung mit unvergleichlichem Geschick bemalte Theebretter die eingehendste Beachtung fordern. Auf gleicher Höhe tadelloser Vollendung stehen ferner die in Jade geschnittenen Arbeiten, unter denen ein zierliches Schreibzeug in Gestalt eines Kürbisblüthenzweigs auffällt, die unübertrefflichen Schnitzereien in Holz und Elfenbein und die zum Theil verschiedenfarbigen und in Gold und Silber tauschirten Bronzearbeiten, von denen in der gegenwärtigen Ausstellung ein schwungvoll geformtes, mit Silber eingelegtes Becken mit zwei mächtigen emaillirten kupfernen Kohlenbehältern, zwei kolossalen Vasen und zwei flachen Schüsseln in feingetönter hellfarbiger Emaillirung zu einer imposanten Gruppe vereinigt ist, der sich überdies noch ein aus acht großen Emailplatten zusammengesetzter Wandschirm anschließt. Eine ansehnliche Kollektion von Stücken mannigfaltigster Form und Größe, unter welchen nur auf die graziös bemalte Theekanne aus dem Sommerpalast zu Peking ausdrücklich hingewiesen sein möge, illustrirt neben jenen Prachtstücken sowohl die verschiedenartigen Techniken als auch die gesammte geschichtliche Entwickelung des Emails in Japan und China, und daran reihen sich wieder auf der einen Seite die ganz eigenartigen, mit translucidem Schmelz in vertieften Feldern gezierten silbernen Yuman-Arbeiten, sowie die in Gold und Silber mit Hinzunahme von Perlen, von verschiedenfarbigem Schmelz und aufgelegten blauen Federn gefertigten chinesischen Schmucksachen, in denen die üppige Phantastik der aus Blüthenzweigen und frei schwebenden Schmetterlingen, aus Schlangen, Drachen und anderem Gethier sich gestaltenden Formen im Verein mit der denkbar raffinirtesten Technik wahrhaft wunderbare Schöpfungen hervorruft. Den Beschluß der ganzen Sammlung endlich bilden die werthvollsten Porzellane, Fayencen und Steingutwaaren beider Länder sowie ganze Reihen — darunter allein 110 Tabakfläschchen — von Vasen, Flaschen, Schalen und Dosen aus chinesischem Glas, das, in Europa bisher fast unbekannt, uns hier zum ersten Male in höchster technischer Vollendung und in einem fast unerschöpflichen Reichthum bald glühend leuchtender, bald weich und mild getönter Farben entgegentritt.



Vermischte Nachrichten.

R. München. Durch einen eigenthümlichen Zufall fügte es sich, daß unlängst gleichzeitig aus verschiedenen Ateliers hervorgegangene größere Werke der Glasmalerei ausgestellt waren. Faustner, der sich neben Ainmiller die größten Verdienste um die Hebung der wiedererfundenen Glasmalerei erwarb, hat bekanntlich schon früher mehrere Fenster für den Kölner Dom ausgeführt und mit dem letzthin ausgestellten seinen Cyklus von Aufträgen, vorläufig wenigstens, abgeschlossen. Der Dom in Köln besitzt bereits ein im Jahre 1864 von den Direktoren der Köln-Mindener Eisenbahngesellschaft gestiftetes Fenster. Dasselbe wurde in der Berliner Glasmalerei-Anstalt ausgeführt und hat die Bekehrung Saul's zum Gegenstand. Dazu kommt nun noch Faustner's Werk, das erste Konzil des hl. Petrus in Jerusalem, eine Stiftung der Rheinischen Eisenbahngesellschaft. In den oberen Theilen des von reicher gothischer Architektur umrahmten Gesammtbildes sehen wir links den Papst Pius IX. als den Berufer des letzten vatikanischen Konzils, über ihm einen schwebenden Engel; rechts die Apostelfürsten Petrus und Paulus, und unter dem Hauptbild die Heiligen Papst Leo, Bernhard, Thomas von Aquino und Bonaventura. Die figürlichen Kompositionen zeigen jenen tiefen Ernst und die Strenge der Gestaltung, welche Cornelius und seine Schule kennzeichnen, und die Farbengebung jenen feinen Sinn für Harmonie, die allen Arbeiten Faustner's eigen ist. Wie werthvolle Glasgemälde der Kölner Dom auch aufzuweisen hat, das neue Faustner'sche Werk wird unter denselben allzeit einen ehrenvollen Platz einnehmen. — Während dasselbe einen der größten Dome der Christenheit zu schmücken bestimmt ist, hat nun eine kleine Dorfkirche die beiden jüngst in der Zettler'schen Hofglasmalerei dahier ausgeführten Fenster aufgenommen, nämlich die Kirche in Weichs an der München-Ingolstädter Bahn, ein trefflicher Bau der besten Renaissance-Periode. Für dieselbe stifteten sie der dortige Förster Benedikt Steinher und seine Ehefrau Josefa. Dem Baustile der Kirche entsprechend, sind die figürlichen wie die architektonischen und dekorativen Theile der Kompositionen aufgefaßt und demgemäß von wohlthuender Heiterkeit. Der Glanz der Farben ist geradezu überraschend. Es erklärt sich dies dadurch, daß Zettler beide Fenster in der schon in alter Zeit üblich gewesenen, nachmals für lange zurückgelegten und erst später wieder aufgenommenen Technik des Radirens ausführte. Das Verfahren besteht im Wesentlichen darin, daß die Glastafel mit einem dunklen Ton überzogen wird und die Lichter in ihren verschiedenen Abstufungen herausradirt werden. Dazu kommt noch, daß Zettler an die Stelle des Schwarzloths einen wärmeren Ton setzte, der seinerseits wiederum die Leuchtkraft der Farbe steigert.

In Nürnberg hat die diesjährige Feier des Geburtstages Kaiser Wilhelm's eine besondere Bedeutung erlangt, indem sich dort an diesen Tag eine Stiftung knüpft, wie sie sinniger nicht gedacht werden kann. Im Jahre 1878 war im Rathhaussaale daselbst der Karton zu einem Glasgemälde ausgestellt, welches die ehrwürdige Gestalt des Kaisers an geweihter Stelle der Nachwelt überliefern und das einzige noch schmucklose Fenster im Chor der St. Lorenzkirche schmücken sollte. Einstimmig wurde der von Professor Wanderer hergestellte Karton von allen Autoritäten als ein Kunstwerk von hohem Werthe anerkannt, und es trat ein Komité zusammen, welches die auf 12,000 Mk. veranschlagten Kosten zur Herstellung des Glasgemäldes beschaffen wollte. Die Regierung von Mittelfranken hat nun nach nochmaliger Bestätigung des allgemeinen Urtheils über das Gemälde durch ihre Sachverständigen die Erlaubniß zur Sammlung von Beiträgen unter den Angehörigen protestantischer Konfession Nürnbergs gegeben, und unter dem 22. März d. J. hat das Komité einen Aufruf und Einzeichnungslisten an seine Mitbürger ergehen lassen. Es läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß die nothwendige Summe schon heute voll gedeckt ist, da am Tage des Aufrufs sich bereits 7500 Mk. in Händen des Komité's befanden. Eine bessere Stelle als die gewählte konnte für das herzustellende Kaiserbild kaum gefunden werden, denn die St. Lorenzkirche nimmt durch die Einheitlichkeit und Schönheit ihrer äußeren und inneren Architektur einen der hervorragendsten, wenn nicht den ersten der Plätze unter allen protestantischen Kirchen ein. Nicht beengt durch Emporen, ragt das Schiff des Domes mächtig empor und läßt die herrlichen Glasgemälde der hohen Fenster voll auf den Beschauer einwirken. Im Innern birgt die Kirche eins der großartigsten Werke deutscher mittelalterlicher Kunst: Adam Krafft's „Sakramentshäuschen", welches nirgends in der Welt seines Gleichen hat. Nach Vollendung des Glasgemäldes wird Kaiser Wilhelm's Bild den Blick stets auf diesen Zeugen deutschen Kunstfleißes gerichtet halten.

Die Kosten des neuen Wiener Rathhauses. Der Gemeinderath von Wien hat von der städtischen Buchhaltung den Ausweis über die bis Ende December 1878 aus den eigenen und aus den Anlehensgeldern der Kommune für den Bau des neuen Rathhauses bestrittenen Ausgaben erhalten. Nach demselben betragen die Ausgaben für Erwerbung des Baugrundes 259,060 Fl. 4 Kr. (eigene Gelder); Vorauslagen als Honorar für die Projekte, Zins für die Ausstellung 34,613 Fl. 42 Kr. (eigene Gelder). Aus den Anlehensgeldern wurden bestritten: die Gartenanlage mit 212,278 Fl. 82½ Kr., Baumeister-Arbeit 1,493,959 Fl. 94 Kr., Steinmetz-Arbeiten (Rohmaterial) 596,461 Fl. 73 Kr., Regie 862,331 Fl. 94 Kr., fertige Steinmetz-Arbeit 869,107 Fl. 62 Kr., Bildhauer-Arbeit 65,921 Fl. 90 Kr., Modellkosten 13,446 Fl. 32 Kr., Bauhütte und Steinmetzwerkstätte 32,397 Fl. 43 Kr, hydraulischer Kalk 213,972 Fl. 58 Kr., Traversen und Schließen 180,109 Fl. 89 Kr., Heizung und Ventilation 4650 Fl., Honorar für die Architekten 143,200 Fl., Diäten und Remunerationen 13,065 Fl. 60 Kr., kleine Regie-Auslagen und diverse 76,303 Fl. 5 Kr.; daher in Summe 293,673 Fl. 46 Kr. aus den eigenen und 4,777,206 Fl. 82½ Kr. aus den Anlehensgeldern und im Ganzen 5,070,880 Fl. 28½ Kr. Aus den Anlehensgeldern sind für den Bau des neuen Rathhauses 10,000,000 Fl. gewidmet, wovon 1,500,000 Fl. auf die Einrichtung entfallen, so daß für den eigentlichen Bau 8,500,000 Fl. bewilligt erscheinen. Das Projekt für die Ventilation und Heizung des Rathhauses ist von Prof. Böhm ausgearbeitet. Letzere soll hiernach in centraler Weise als Dampf-Warmwasserheizung durchgeführt werden. Die Kosten der Heizungsanlagen sind auf 620,000 Fl. veranschlagt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Mantz, P., Hans Holbein. Paris, Quantin. Fol. mit 207 S. Text, 28 Kupfern und 49 Tafeln. 100 fr.

Marchese, Vinc., Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenici 4. edizione, accresciuta e migliorata I. Band. Bologna, Romagnoli. 8⁰. 4 Mk.

Pattison, Mrs. M., The Renaissance of Art in France. 2 Bde. London, 1879. 8⁰. 680 S. Mit 19 Stahlstichen. 50 Mk.

Raffet, Notes et croquis de Raffet, mis en ordre et publiées par Auguste Raffet de la Bibliothèque nationale, avec 257 dessins inédits gravés en relief par Armand-Durand. Goupil & Co. (Gazette des Beaux Arts) 4⁰. 146 S. und 48 Tafeln 40 fr.

Vachon, Marius, Le Château de Saint Cloud, son histoire et son incendie en 1870; inventaire des œuvres d'art détruites, etc. Paris, Quantin 8⁰. 79 S. (Mit Abbild.) 1 fr. 50 c.

Véron, Th., Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition universelle 4ᵉ annuaire. Paris, Bazin 8⁰ 801 S. 7 fr. 50 c.

Viollet-le-Duc, Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, texte et dessins. Paris, Hetzel 8⁰. 288 S. (Mit Abbild.)

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 5.

Die St. Jakobi-Kirche in Chemnitz, von H. Altendorff. (Mit Abbild.) — Die „Kurfürsten-Bibel". — Eine neue Biblische Geschichte mit Bildern.

Journal des Beaux-Arts. No. 8.
Paul Siret †, von F. Loise. — Architecture. — Matériaux de construction, von A. Schoy. — L'enseignement du dessin en France, von H. Jouin.

The Portefolio. No. 118.
Carolus Duran. (Mit Abbild.) — Oxford, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Allegorical figure of poetry, from a design by Raphael. (Mit Abbild.) — Illustrations of old Warwickshire houses by W. Niven, von H. C. Boyes. (Mit Abbild.)

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 5.
Siegesgöttin mit dem Gorgonenhaupt; Antike. — Die Ermordung Wilhelm's von Oranien, von W. Lindenschmit. — Die Volière der Grossschnäbler und Pfefferfresser im Zoologischen Garten zu Berlin, von P. Meyerheim. — Die St. Katharinenkirche in Oppenheim am Rhein, von G. Theuerkauf. — Volksbank kurz vor dem Krach, von L. Bokelmann. — Hamlet-Statue, von A. Weizenberg.

L'Art. No. 227.
Les fresques de Tiepolo dans la villa Valmarana à Vicence, von P. G. Molmenti. (Mit Abbild.) — Le cabinet de S. M. Léopold II. — Société d'aquarellistes français, von P. Leroi.

Deutsche Bauzeitung. No. 34. 35.
Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen, von K. E. O. Fritsch. — Die Inventarisation der Bau-Denkmäler Deutschlands, von R. Bergau. — Die Ausstellung von Reiseskizzen in Berlin 1879.

The Academy. No. 365.
Catalogue of a Collection of engravings, etchings and woodcuts; Titian by R. Ford Heath; Thunor the thunderer, carved on a Scandinavian font about the year 1000, by G. Stephens; Collection Auguste Dutruit. — Royal Academy exhibition, von J. C. Carr. — Grosvenoor Gallery, von dems.

Formenschatz. No. 8.
A. Dürer: Entwürfe zu Schmucksachen. — H. Burgkmair: Der Fackeltanz. — H. Holbein d. J.: Der Erzengel Michael, eine Menschenseele wägend. — Lucas van Leyden: Medaillon mit dem Kopfe eines Kriegers. — Jost Amman: Das Bücherzeichen des Peter Longus in Venedig; Zwei Figuren aus Jost Amman's „Wappenbuch". — Vredeman de Vries: Ansicht eines grossen Vorzimmers. — Entwurf zu einer Wanddekoration. — Filetstickerei, wahrscheinlich italienischen Ursprungs. — Entwurf zu einem Gürtelschloss nach einer getuschten Federzeichnung in Holbeins „Skizzenbuch".

Gazette des Beaux-Arts. No. 263.
La Vénus de Vienne, von F. Ravaisson, (Mit Abbild.) — Velazquez, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — M. Duc et son influence sur le mouvement architectural contemporain, von J. L. Pascal. (Mit Abbild.) — Les arts à la cour des Malatesta, von Ch. Yriarte. — Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon, von Ch. Gueullette. (Mit Abbild.) — Société d'aquarellistes Français. von A Baignères. (Mit Abbild.) — Les instruments à Archet. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

29. Mai



Nr. 33.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. III. — Gustav Kunz †; Eugène Faure †. — Ueber das nördlich von Florenz gelegene Castell Vincigliata; Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. — Kunstakademie in Melbourne; A. von Werner. — Münster; Raffael-Ausstellung in Dresden; Mainz; Retrospective Ausstellung in Florenz. — Ein neuer Deutungsversuch der Venus von Milo. — Auktion Enzenberg. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Es ist im Laufe der zehn Jahre, während welcher überhaupt Jahresausstellungen im Künstlerhause veranstaltet werden, ein durch die Tradition geheiligter Usus oder Abusus geworden, dem Ausstellungsstatut insofern ein Schnippchen zu schlagen, als man in aller Stille das Gesetz vom Einsendungstermin der Vergessenheit preisgiebt und die Ausstellung, nachdem sie einige Wochen lang ihre Anziehungskraft erprobt, beziehungsweise abgenützt hat, durch einen Nachschub, der gewöhnlich ein künstlerischer Pairsschub zu sein pflegt, auffrischt. Schon früher einmal ist es Canon gewesen, der durch eine derartige Transfusion der Jahresausstellung frisches Blut zuführte. Damals haben acht seiner tüchtigsten Leistungen auf dem Gebiete der Bildnißmalerei die ganze Ausstellung förmlich verjüngt; kein Wunder, daß man auch heuer daran dachte, ihn als kräftigen Nothhelfer einspringen zu lassen. Die Gelegenheit war günstig. Die Festwoche war über Wien dahingerauscht; noch zitterten überall die Eindrücke nach, die der Festzug hinterlassen hatte. Wenn in diesen Tagen irgend etwas auf Beachtung Anspruch erheben wollte, so mußte es vor allen Dingen in irgend einer Beziehung zu den erlebten und die allgemeine Stimmung beherrschenden Feierlichkeiten stehen. Nun hatte Canon vom Kronprinzen Rudolf im Namen aller kaiserlichen Kinder den Auftrag erhalten, ein Votivbild zu malen, das rechtzeitig fertig werden sollte zur Feier der silbernen Hochzeit des kaiserlichen Jubelpaares. Das Bild wurde fertig, der nöthige Causalnexus zur Festesstimmung war da, die Genossenschaft durfte sich schon etwas versprechen, wenn sie dieses Bild in die Ausstellung einschob, gleich unmittelbar nach den rauschenden Festtagen. Wir wissen nicht genau, ob die Voraussetzungen der Genossenschaft sich vollauf erfüllten, soweit es sich um die genossenschaftliche Kasse handelte; allein das glauben wir aussprechen zu dürfen, daß das Bild selbst nicht Alles gehalten hat, was man in künstlerischer Beziehung von ihm erwarten zu dürfen geglaubt hatte.

Canon hat sich unseres Wissens bisher noch nicht hervorgethan als Maler religiöser Stoffe, und wenn man seine künstlerische Individualität genau prüft, wird man wohl auch zu dem Resultate gelangen müssen, daß er nicht der Mann ist, der dazu berufen erscheint, auf dem Felde der kirchlichen Kunst seine große Begabung mit besonderem Erfolge zu bethätigen. Wenn ihm dennoch der Auftrag zu diesem Votivbilde zu Theil wurde, so ist das wohl im Hinblick auf seine „Johannes-Loge" geschehen, mit welcher er seine erste bedeutende und von großem Erfolge begleitete Huldigung der „großen Kunst" darbrachte. Nun mag Canon mit Ehren bestehen da wo er bedeutende Gedanken zu gestalten hat; allein sein durchdringender, zersetzender Verstand, seine auf breiter Bildungsbasis sich erhebende philosophische Weltanschauung, ja auch die dämonische Leidenschaftlichkeit seines Naturells, sie konnten ihm hier sehr wenig helfen, wo es in erster Linie eines innigen Gefühls, einer schwärmerischen Frömmigkeit bedurft hätte. Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, man wird vor dem Bilde darüber doch nicht hinaus können, daß Canon nicht im Stande

war, sich zu dem ihm gegebenen Stoffe in ein richtiges Verhältniß zu setzen. Für seine Natur fehlte dem Stoffe der Henkel, bei dem er ihn hätte anfassen können. So reich und voll auch der Farbenakkord ist, dessen Wellen dem Beschauer aus der Darstellung entgegenschwellen: es spricht doch auch eine gewisse Hilf- und Rathlosigkeit aus dem Bilde, in welcher sich der Künstler dem seinem Naturell so wenig entsprechenden Stoffe gegenüber befand. Man weiß, daß Canon sich mit Vorliebe in technischen Fragen Raths erholt aus den Bildern der alten Meister, und daß er sich auch niemals Mühe gegeben hat, den Beschauer im Unklaren darüber zu lassen, aus welchen Quellen er sich Rath und Anregung geholt habe. Dieses Mal ist Rubens für Canon fast verhängnißvoll geworden. Canon's ganze Thätigkeit zeigt durchgängig ein fast inbrünstiges Suchen und Forschen nach dem Wahren und Echten in der Kunst; wir möchten sogar sagen, daß für seine ganze Kunstübung ein harmloses, resolutes Zugreifen vielleicht ersprießlicher gewesen wäre, als dieser grübelnde Zweifel, welcher ihn, statt zur Originalität, zu einem Eklekticismus führt, der wohl das Gefühl der Hochachtung, nicht aber eine warme Begeisterung zu wecken vermag. Man denke sich nun, wie auf Canon's eminent receptive Natur, wie auf den Mann mit dem außerordentlich entwickelten Verständniß die Glanzerscheinung eines Rubens mit ihrer hinreißenden Genialität wirken mußte, insbesondere da, wo ihn ein Auftrag fast direkt hinweist auf eine der glorioseſten Schöpfungen dieses Meisters, und man wird den Schlüssel haben zu dem Räthsel des Canon'schen Votivbildes, das sich mit ehrlicher Offenheit giebt als eine Reminiscenz an das Rubens'sche Altarbild des heiligen Ildefonso. Der Künstler scheint sich hier in einem Zauberbanne befunden zu haben, und der Gerichtshof der Kritik wird wohl oder übel entschuldigend „die unwiderstehliche Gewalt" gelten lassen müssen. Seiner Receptionsfähigkeit mag der Künstler den idealen Gehalt seines Lebens danken; für die freie, naive Produktion bereitet sie ihm Schwierigkeiten, deren er nicht immer Herr zu werden vermag.

Neben Canon's Altarbild ist es ein neuer Defregger, welcher das Interesse an der Ausstellung wieder aufgefrischt hat. Auch hier haben wir ein Votivbild, wenn auch kein religiöses, vor uns. Auf dem Rahmen ist die Widmung angebracht: „Dem Kaiser — Seine Geschwister, 24. April 1879." Andreas Hofer empfängt inmitten seiner Getreuen ein kaiserliches Geschenk. Das ist das Motiv, das Defregger hier behandelt hat. Dieses Mal hat er keine lebensgroßen Figuren hingestellt, hat er nicht versucht, auf dem ihm fremden Gebiete der großen Historienmalerei einen Gang zu thun; er ist der schlichte, ehrliche Defregger geblieben, als welcher er immer so überzeugend aus seinen Genrebildern zu uns zu reden versteht, und darum will uns dieses Hoferbild auch um ein Bedeutendes mehr zusagen als das große erste Hoferbild. Von einer neuen Seite offenbart sich der Künstler hier nicht, aber die alte, die er zeigt, ist gut und herzerfreuend.

Prof. Griepenkerl hat die Reihe seiner vorzüglichen Porträts durch einen Zuwachs vermehrt, der ebenso sehr durch Aehnlichkeit der Dargestellten — es sind meistens berühmte Wiener Künstler — wie durch künstlerische Gediegenheit ausgezeichnet ist. Auch das Werk seines tüchtigen Schülers Andreas Groll „Der Kampf der Elemente" füllt seinen Platz im großen Saal mit Ehren aus. Das farbenfrische Bild ist für das Herzogliche Polytechnikum in Braunschweig bestimmt. — Fritz Aug. Kaulbach in München sandte nachträglich den höchst delikat gemalten Kopf einer „Dame in altdeutschem Kostüm" (zum Preise von 4000 Fl. ö. W.!)

Als zur ersten „Füllung" gehörig haben wir noch zu erwähnen die „Spanische Post bei Toledo" von Alexander Wagner, ein Bild, das durch die virtuos dargestellte leidenschaftliche Bewegung der Menschen und Pferde einen starken Eindruck hervorbringt, dessen koloristische Qualitäten jedoch nicht in dem entsprechenden Verhältnisse zu der dramatischen Belebung des ganzen Motivs stehen. Simm hat aus Rom zwei mythologische Darstellungen geschickt, die wenig des Erfreulichen bieten. Die „Nymphen und Tritonen" waren uns vor der Ausstellung schon durch einen Holzschnitt bekannt geworden, und der Holzschnitt hatte weit mehr versprochen, als das Bild mit seiner grellen, unnoblen Färbung zu halten vermag. Eine nicht wegzuleugnende Zartheit der Zeichnung, sowie ein gewisses Feingefühl für den edlen Schwung der Linie vermögen nicht hinreichende Entschädigung zu bieten für die vorlaute und beleidigende Gewöhnlichkeit der Farbe. Reichen Genuß bieten die hübschen italienischen Studien von J. von Wieser dem, der es sich nicht verdrießen läßt, sich mit Aufmerksamkeit in sie zu versenken. Ihr einziger Fehler ist nur, daß sie auf einer großen Jahresausstellung, wo so viele Tritonen und riesige Kentauren kämpfen, wo Bilder mit Rahmen, so ungeheuer, daß sie „in ein Haus nicht hineingehen", sich breit machen, eine zu bescheidene Sprache führen. Die wird bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich nicht gehört.

Die Plastik bringt vieles, aber nicht viel. Der Parterresaal enthält eine ganze Menge von Figuren, die für die neuen Hof-Museen bestimmt sind. Diese einer strengen Kritik unterziehen zu wollen, wäre wohl nicht gerecht; werden sie sich doch meist an dem Orte ihrer Bestimmung selbst der Kritik entziehen, weil sie

auf dem gewöhnlichen Auge fast unerreichbaren Höhen zu thronen bestimmt sind. Costenoble hat einige Wiener Typen und Strasser einen Affenhändler und eine hübsche Japanesin modellirt. Bei aller Frische und Lebenswahrheit, die Costenoble's Genrefiguren verrathen, sind die Arbeiten Strasser's ihnen gegenüber doch im Vortheile, weil sie im Maße nicht vergriffen sind. Wenn schon das scherzhafte Genre auf dem hochernsten feierlichen Kunstgebiete der Plastik gepflegt werden soll, dann ist es besser, wenn man sich an einen möglichst kleinen, zierlichen Maßstab hält.

Balduin Groller.

Nekrologe.

Gustav Kuntz †. Am 2. April starb in Rom der bekannte Genremaler Gustav Kuntz im Alter von 36 Jahren. Kuntz zählte der Schule nach zu den Angehörigen der österreichischen Künstlerschaft, wiewohl er in Dresden geboren wurde. Er war ursprünglich Bildhauer, und zwar ein Schüler Schilling's; ein Stipendium, das er von der sächsischen Akademie erhielt, veranlaßte seine Uebersiedelung nach Rom, wo er übrigens auch Heilung eines hartnäckigen Kehlkopfleidens erhoffte. In Rom lernte im Jahre 1871 Professor Angeli den jungen talentvollen Mann kennen, und da Kuntz die Bildhauerkunst für sehr anstrengend und seiner Gesundheit unzuträglich erklärte, bestimmte ihn Angeli, Maler zu werden. Kuntz arbeitete nun im Atelier und unter Aufsicht Angeli's in Wien, sodann siedelte er nach Weimar über und arbeitete in der Folge abwechselnd bei Angeli und in Rom. Sein bedeutendes Talent verschaffte ihm bald einen guten Namen, und in der kürzesten Zeit entwickelte er sich zu einem allgemein geschätzten Künstler. Von seinen Bildern sind besonders „Der Dokumentendieb", „Die verweigerte Absolution" und „Das Scherflein der Wittwe" bekannt. Sein künstlerischer Nachlaß soll sehr bedeutend sein und dürfte in nächster Zeit in einer Kollektiv-Ausstellung des Wiener Künstlerhauses erscheinen.

H. B. **Eugène Faure †.** Die Trauerkunde von dem Mitte Februar zu Paris erfolgten Tode des 1822 zu Seyssinet bei Grenoble geborenen Porträt- und Genremalers Eugen Faure wird auch in deutschen Kunstkreisen nicht unbeachtet bleiben. Seine vor der Revolution reichbegüterte Familie hatte durch die Assignaten den größten Theil ihres Vermögens eingebüßt. Eugen erhielt auf dem Gymnasium zu Grenoble eine gediegene klassische Bildung, aber die Kunst war früh das Ziel seines Sehnens, und seine Freundschaft mit dem Maler Achard veranlaßte ihn nach Vollendung seiner Studien zur Uebersiedelung nach Paris, wo er zunächst in das Atelier David d'Angers' eintrat, dessen gewaltige Kraft ihm aber weniger als die anmuthige Zartheit seines zweiten Lehrers Rude zusagte. Die Noth zwang den Jüngling bald, für den Verkauf zu arbeiten. Eine zur Ausstellung von 1847 eingesandte Landschaft errang einen Ehrenplatz im Salon carré und ward von dem Museum zu Grenoble erworben. Trotz dieses Erfolges entschloß sich Faure 1849 zu einer italienischen Studienreise und bemühte sich in Rom mit eisernem Fleiße die Lücken seiner Ausbildung auszufüllen. Später besuchte er nochmals Florenz und Venedig, aber von 1851 an verließ er, einzelne Ausflüge in die Provinz abgerechnet, Paris nicht mehr. Die Allegorie und das Genre im größeren Maaßstabe, Landschaften, Thierbilder und mythologische Scenen waren Faure die liebsten Motive; dem Porträt widmete er sich erst später, weil es gesuchter war. 1857 stellte er die Allegorie: „Les rêves de la jeunesse" aus, 1859 das rasch nach Rußland verkaufte Bild: „Éducation de l'amour" und „Le décuplé", eine umfangreiche wirkungsvolle Komposition voll Leben und Bewegung. 1861 folgte das jetzt im Museum zu Grenoble befindliche Gemälde: „Les premiers pas de l'amour"; 1863 wagte er sich mit „La confidence", zwei lieblichen Mädchengestalten, auf das Gebiet der Antike. Das Jahr 1864 sollte Faure die erste bedeutende Auszeichnung durch seine „Eve" bringen. Im vollen Schmucke lieblicher Unschuld steht diese Eva auf den Zehen und zieht einen Zweig rosiger Apfelblüthen zu sich herab, um daran zu riechen; die Haltung der erhobenen Arme, der Ausdruck der Züge und die ganze Stellung sind voll einfacher Natürlichkeit, Kolorit und Zeichnung korrekt und fein. Der Umstand, daß der Herzog von Morny das Gemälde für seine Privatgalerie erwarb, gab ihm ein besonderes Ansehen bei der Menge; Merimée's und Morny's Ansichten waren während des zweiten Empire vorzugsweise tonangebend in der Kunstwelt. Faure erhielt die langersehnte Medaille und behandelte, hierdurch aufgemuntert, noch manchen ähnlichen Gegenstand, doch bis zu der 1878 vollendeten „Source" gelang ihm kein Werk wieder in solchem Maaße. „Venus ihre Tauben rufend" war tadellos im Kolorit, in der Komposition dagegen schwächer; „Chlos mit einem Zicklein" ist ein liebliches Idyll; bei „Daphnis und Chloë ihre Heerden führend", das er zweimal ausführte, ist besonders die Landschaft warm und schön in Ton und Licht. Daneben schwang sich Faure mehr und mehr zu einem vielbegehrten, gut bezahlten Porträtmaler auf. Der Salon von 1878 enthielt ein männliches und ein weibliches Porträt von Faure, und die jüngste Pariser Ausstellung vereinte das überaus gelungene Genrebild „la Source" und zwei schöne ältere Bildnisse.

Kunstliteratur.

Ueber das nördlich von Florenz gelegene Castell Vincigliata ist kürzlich im Verlage von Barbèra in Florenz in trefflicher Ausstattung ein von G. Marcotti verfaßtes Buch erschienen. Das Castell wird bekanntlich allgemein als ein Muster getreuer und sachkundiger Restauration geschätzt. Der Verfasser giebt zunächst eine Schilderung derselben, die ziemlich gleichbedeutend mit einem Neubau war, da von dem mittelalterlichen Castell sich nur spärliche Ueberreste vorfanden, als das Terrain 1855 in den Besitz des englischen Kunstfreundes Temple Leader gelangte. In dessen Auftrage wurde der Bau von dem verstorbenen Giuseppe Fancelli, einem Architekten, der durch das gründliche Studium toskanischer Castelle sich ganz besonders für diese Aufgabe eignete, in seiner alten Gestalt wieder aufgerichtet. An der Hand des kundigen Führers lernt der Leser die einzelnen Räume des Gebäudes der Reihe nach kennen, von denen es freilich wünschenswerth wäre, wenigstens einige Abbildungen vorgeführt zu erhalten; namentlich verdienten dies die beiden Höfe, von denen der obere, zuerst beschriebene, bei aller Kleinheit der Verhältnisse geradezu an den Hof des Bargello erinnert. Das beschreibende Wort reicht hier nicht aus, um eine deutliche Vorstellung zu erwecken; wenn aber auf eine Illustration verzichtet werden mußte, so hätte sich doch an Stelle des langen Excurses, welchen der Autor den allerdings zum Theil sehr tüchtigen Arbeiten der Robbia-Schule widmet, die hier wie anderwärts in dem Castell sich vorfinden, ein näheres Eingehen auf das Verdienstliche der Hofanlage selbst wohl empfohlen. Auch dem römischen Cippus unter der Loggia, dessen Inschrift schon Gori in seinen Inscriptiones behandelt hat, räumt der Verfasser allzu weitläufig ein besonderes Kapitel von 7 Seiten ein. Außerdem finden andere Steinskulpturen an den Wänden der Loggia sowie der Brunnen im Hofe Besprechung, aus welchem seiner Zeit einzelne Architekturstücke zu Tage gefördert wurden, die als wichtige Grundlage für die Restauration dienten. Nach einer Beschreibung des Wartthurms, zu dem von gedachtem Hofe aus eine Wendeltreppe emporführt, werden die Räumlichkeiten des ersten Geschosses ausführlich behandelt, die Bibliothek mit ihren Möbeln aus dem Cinquecento und den in Schränken vereinigten kunstgewerblichen Arbeiten, die Kapelle mit der schönen Verkündigung in Terracotta, der Waffensaal und zwei andere größere Räume, von denen der eine Fresken aus dem 14. Jahrhundert, vom Besitzer aus dem alten Hospital von S. Maria della Scala angekauft, der andere, der durch seine trefflichen, Tapeten imitirenden Wanddekorationen hervorragt, zwei interessante Hochzeitstruhen mit figürlichen Malereien und verschiedene Porzellan-, Glas- und Bronzearbeiten enthält. Zum Erd-



geschoß übergehend, widmet der Autor eine eingehende Schilderung der Küche, die mit ihrer bis auf das kleinste Zubehör sich erstreckenden streng historischen Ausstattung ebenso wie der anstoßende Saal, der eine kleine kulturgeschichtliche Sammlung, darunter namentlich eine Anzahl sehr schöner Trinkgefäße enthält, in ihrer Art einzig dastehen dürfte. Weiterhin wird das große Refektorium besprochen und sodann der prächtige malerische Klosterhof, in dem die Aufgabe meisterhaft gelöst ist, den Stil einer vergangenen Architekturepoche zu reproduciren; es erscheint als etwas Wohlverdientes, wenn durch das vorliegende Buch der Name des Künstlers, des Davide Giustini, von dem die phantasievollen Kapitäle des Portikus, die stilgetreuen Monstra der Traufrinnen und die den antiken Sarkophag inmitten des Hofes stützenden Löwen herrühren, den künftigen Besuchern bekannt wird. Auch Gaetano Bianchi, dem die historischen Fresken an den Wänden des Hofes ihre Entstehung verdanken, gebührt das ihm von Marcotti gespendete Lob; bezüglich der Ausführung im Einzelnen von ihm vielleicht etwas überschätzt, geben dieselben, die zum Theil aus der Geschichte von Vincigliata geschöpft sind, doch im Allgemeinen das Gepräge des 14. Jahrhunderts charakteristisch wieder und bedingen wesentlich mit die schöne Gesammtwirkung des Hofes. Uebrigens sind auch die ausgezeichneten Wanddekorationen im Innern des Gebäudes von Bianchi gefertigt. — Zum Schlusse giebt der Verfasser eine aus dem Album des Besitzers geschöpfte Zusammenstellung der Besuche, die dem Castell von Seiten hervorragender Persönlichkeiten zu Theil wurden und Zeugniß für den verbreiteten Ruf desselben ablegen. — Störend wirkt an dem Buche, das mit unverkennbarer Liebe für den Gegenstand geschrieben, mitunter eine gewisse allzu behagliche Breite; der Autor schreibt zwar einen vortrefflichen und auch nach italienischem Urtheil gewandten Stil und weiß stets interessant zu bleiben; aber stellenweise wären doch Kürzungen wohl am Platze, so in dem Excurs über toskanische Skulptur im 2. Kapitel, oder über den heil. Christophorus (S. 36 ff.), über das Symbol der Dreieinigkeit (S. 140 ff.) und anderwärts. Ganz beiläufig möge es erlaubt sein, die Berechtigung des Lobes, welches S. 205 dem Albumbeitrag: „Veni, vidi et admiravi" gezollt wird, wenigstens vom philologischen Standpunkt aus anzuzweifeln. Jedenfalls wird das Werkchen, obwohl es durch den gänzlichen Mangel an Illustrationen auf einen mit dem Gegenstande unbekannten Leserkreis verzichtet, manchem Besucher als Erinnerung an den interessanten Bau erwünscht sein, der durch die Thatsache seiner Entstehung und die Art seiner Ausführung der nachahmungswürdigen Kunstliebe des englischen Privatmannes zu gleich hoher Ehre gereicht. P. S.

Herman Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Mit acht in den Text gedruckten Holzschnitten. Braunschweig, George Westermann. 1877. 8. 396 S.

Auf welches Publikum der Verfasser bei der Herausgabe dieses Buches gerechnet hat, ist nicht ersichtlich. Der erste Theil enthält Vorträge populärer Art über nicht eben unbekannte Themata, die uns in den letzten Jahren in wissenschaftlichen Abhandlungen und Werken mehrfach entgegengebracht worden sind: 1) Ueber Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen. 2) Ueber den französischen Kunstgeist. 3) Ueber das Elsaß und seine Kunstdenkmäler. 4) Michelangelo. 5) Schinkel. 6) Genelli. Dies Alles ist für das größere Publikum geschaffen und berechnet. Der zweite Theil enthält dagegen Untersuchungen und Mittheilungen, die wiederum zum Theil nur für den Spezialforscher Interesse haben, dem größeren Publikum aber sich von selbst entziehen. Also wäre wohl das Eine oder das Andere zu geben gewesen, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß ein Buch seinem Inhalt, seiner Beschaffenheit und seiner Bestimmung nach nicht eine äußere, sondern eine innere Einheit darstellen soll. Dies letztere ist hier nicht der Fall. Im zweiten Theil, welcher außer einer Notiz über einen „merkwürdigen Kupferstich der Poesie nach Raffael", einer Reihe von „Carstensiana" einige größere Aufsätze (über Julius Schnorr von Carolsfeld, Julius Thäter, Georg Howaldt und die Kunst, Bildwerke in Kupfer zu treiben, und über Rudolf Henneberg) enthält, giebt Riegel besonders über den Kupferstecher Thäter aus dessen nachgelassenen und dem Verfasser zur Verfügung gestellten Papieren interessante und dankenswerthe Mittheilungen, welche uns merkwürdige Blicke in das Werden dieses fleißigen, frommen Künstlers, in seine engen liebenswürdigen Beziehungen zu Rietschel, Schnorr und Richter, sowie in die minder erfreulichen zu Schwind thun lassen. V. V.

Personalnachrichten.

B. **Zum Direktor der Kunstakademie in Melbourne, in Australien** wurde der Engländer Folingsby berufen, welcher sich viele Jahre in München aufhielt und als liebenswürdiger und angenehmer Gesellschafter in weiteren Kreisen bekannt ist. Derselbe ist bereits an den Ort seiner Bestimmung abgereist.

Anton von Werner, Direktor der Berliner Kunstakademie, welcher bekanntlich provisorisch auf fünf Jahre für sein jetziges Amt berufen worden war, wird nach einem neuerdings getroffenen Abkommen ein weiteres sechstes Jahr auf seinem Posten verbleiben, da man inzwischen die geplante Reorganisation des Kunst-Unterrichtswesens durchzuführen gedenkt. Die Angabe, daß eine Neuwahl eines Direktors der Kunstakademie bevorstände, ist irrthümlich.

Sammlungen und Ausstellungen.

oo **Zu Münster in Westfalen** findet vom 1. bis zum 15. Juni d. J. eine große Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse statt, welche der dortige Alterthums-Verein zur Feier seines 50jährigen Stiftungsfestes veranstaltet hat. Die Ausstellung soll alle in historischer oder künstlerischer Beziehung hervorragenden Produkte des alten Westfalenlandes von den frühesten Zeiten bis zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts in möglichster Vollständigkeit umfassen. Miteingeschlossen sind solche Kunstwerke und Alterthümer, welche zwar nicht aus Westfalen stammen, wohl aber dauernd in westfälischem Besitze sind. Besonders reich wird sich die Abtheilung der kirchlichen Kunstwerke gestalten, namentlich in Reliquiarien, Kreuzen, Crucifixen, Monstranzen, Ciborien, Kelchen, Weihrauchfässern, Leuchtern, Meßgewändern, Weißstickereien u. s. w. Unter Anderem werden die Schätze aller vier westfälischen Dome — Münster, Minden, Paderborn und Osnabrück — zum ersten Male hier vereinigt sein. Ein beschreibender Katalog soll gleich beim Beginn der Ausstellung gedruckt vorliegen. Für photographische Aufnahmen der bedeutendsten Objekte ist Sorge getragen. Die ganze Ausstellung wird zweifelsohne sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Beziehung nicht bloß alle früher in Westfalen auf demselben Gebiete veranstalteten weit überragen, sondern sich auch der im Jahre 1876 in Köln stattgefundenen Ausstellung ebenbürtig an die Seite stellen.

* **Raffael-Ausstellung in Dresden.** Die Arnold'sche Hof-Kunsthandlung, welche bereits mehrere ähnliche Unternehmungen glücklich durchgeführt hat, veranstaltet im August und September d. J. in den Räumen des Kunstausstellungsgebäudes auf der Brühl'schen Terrasse zu Dresden eine Raffael-Ausstellung, welche von dem gesammten Schaffen des großen Urbinaten ein umfassendes und übersichtlich geordnetes Bild zu geben verspricht. Original-Zeichnungen und Kopien Raffaelischer Werke in Oel, Aquarell u. s. w., ferner Stiche, Photographien und sonstige Werke der vervielfältigenden Künste werden dabei zusammenwirken, und sowohl öffentliche Sammlungen als zahlreiche Besitzer von Privatgalerien, hervorragende Kunstgelehrte und Künstler haben dem Unternehmer ihre Beihülfe zugesagt. Die Aufstellung der Werke erfolgt nach Ruland's Windsor-Katalog, welcher zugleich dem beabsichtigten Ausstellungskatalog als Grundlage dienen wird.

In Mainz ward mit dem 10. Mai im Akademiesaale des kurfürstlichen Schlosses eine Ausstellung graphischer Darstellungen der Stadt Mainz und ihrer Denkmäler eröffnet. Dieselbe umfaßt Pläne der Stadt und Festung, Ansichten der Stadt und deren nächster Umgebung, die hervorragendsten Denkmale, wie den Dom, die ehemal.



Liebfrauenkirche und sonstige kirchliche Bauwerke, seien sie erhalten oder untergegangen, ferner öffentliche Gebäude, einzelne Theile aus dem Inneren der Stadt, Wohngebäude, kirchliche und profane Denkmäler. Die Ausstellung bietet somit im Bilde einen Ueberblick über die Stadt Mainz, ihre äußere Entwickelung, ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte wie über ihre Stellung als Schlüssel des Reichs und die Geschichte ihrer kriegerischen Wechselfälle.

Retrospektive Ausstellung in Florenz. Die Stadt Florenz hat auf Anregung mehrerer einflußreicher Kunstfreunde und Sammler beschlossen, im Monat November d. J. eine große retrospektive Ausstellung zu veranstalten, auf welcher in möglichst reicher Vertretung sämmtliche transportable Kunstschätze Toskana's von den antiken Zeiten an bis einschließlich zum 17. Jahrhundert der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht werden sollen. Diese — im Palazzo Pitti stattfindende — Ausstellung, welche eine in ihrer Art einzig dastehende zu werden verspricht, wird nach dem festgesetzten Plane nicht blos Gemälde, Statuen, Zeichnungen, antike und moderne Medaillen, Intagli, Kameen ꝛc. umfassen, sondern auch Glasmalereien, Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Glasarbeiten, Emails, Mosaiken, Möbel, Marqueterien, Modelle in Wachs, Elfenbeinschnitzereien, Terracotta-Gegenstände, emaillirte Thonarbeiten von Luca della Robbia, Majoliken, Seiden- und Sammetstoffe, Brokate, Teppiche, Spitzen; ferner Musik-Instrumente, Bücher, Manuscripte, Buchbinder-Arbeiten; endlich gestickte Polster, Wagen, Tragsessel, bemalte Koffer, optische und physikalische Instrumente, Uhren, Niello-Arbeiten, Tabatièren und kunsthistorische Merkwürdigkeiten jeder Art. Nur eines wird dieser bedeutsamen Ausstellung fehlen: die Fresken, welche seit vier Jahrhunderten gemalt worden und in allen Städten und Städtchen Toskana's zerstreut sind. Aber auch dieser Entgang soll möglichst wettgemacht werden, da die Absicht besteht, das Vorhandensein der betreffenden Fresken und die Orte, wo sich dieselben befinden, durch Maueranschläge den Besuchern der Ausstellung in Erinnerung zu bringen, welche Orte dann durch ad hoc arrangirte Vergnügungszüge von Florenz aus besucht werden können. Diese Züge werden dem Fremden den Besuch all jener Kirchen, Paläste, Häuser ꝛc. erleichtern, welche große Künstler ausgeschmückt haben. Die Absicht des Initiativ-Komité's für diese Ausstellung besteht, wie erwähnt, darin, in dieselbe Kunstgegenstände einzureihen, welche vorerst die antike Kunst, dann die des Mittelalters und der Renaissance bis zum 17. Jahrhundert einschließlich repräsentiren. Man wird demnach u. A. Etruskische Antiquitäten aus Volterra, Cortona, Arezzo, Pisa, Fiesole und anderen Orten vertreten finden. In Bezug auf das Mittelalter glaubt man einer reichen Vertretung desselben gewärtig sein zu können. Was aber die Werke des 14., 15. und 16. Jahrhunderts betrifft, so besitzt Toskana von denselben noch eine derart erstaunliche Menge, daß selbst die gewaltigen Räume des Palazzo Pitti nicht hinreichen dürften, dieselben vollständig zu beherbergen.

Vermischte Nachrichten.

* **Ein neuer Deutungsversuch der Venus von Milo.** Herr *Geskel Saloman*, Mitglied der Stockholmer Kunstakademie, hat soeben den ersten Theil einer mit zahlreichen Illustrationen ausgestatteten Abhandlung publicirt, in welcher er darzuthun sucht, daß die berühmte Statue weder als einzelnes Rundwerk noch als Theil einer zweifigurigen Gruppe zu denken sei, sondern daß sie vielmehr zu einer Gruppe aus *drei* Figuren gehört habe, welche den — Herkules am Scheidewege, zwischen den Göttinnen der Lust und der Tugend, (nach der bekannten Fabel des Prodikos) darstellte. Die Göttin der Lust, für welche nach Welcker (Alte Denkm. III, 314) „die halbe Bekleidung charakteristisch" ist, will der neue Erklärer in der Statue des Louvre erblicken. Wir kommen nach dem Erscheinen des Schlusses seiner Untersuchung auf dieselbe zurück.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Enzenberg.

Wu. Die Versteigerung der Gräfl. Enzenberg'schen Kupferstich-Sammlung (vergl. Kunst-Chronik, Nr. 20) fand unter einer höchst regen Betheiligung aller interessirten Kreise des In- und Auslandes am 17. März und an den folgenden Tagen in Wien statt. Abgesehen von zahlreichen englischen und französischen Aufträgen, welche zumeist den Kostbarkeiten der Sammlung galten, waren sowohl die k. k. Akademie der bildenden Künste, als auch das Oesterreichische Museum durch das einsichtsvolle Entgegenkommen des Unterrichts-Ministeriums und die anerkennenswerthe und vorurtheilsfreie Bereitwilligkeit des Abgeordnetenhauses in den Stand gesetzt, als Käufer aufzutreten; die Acquisitionen des letztgenannten Instituts galten zunächst den für ornamentale und kunstgewerbliche Zwecke wichtigen Objekten, während die k. k. Akademie ihr Hauptaugenmerk auf die avant la lettre-Drucke der Grabstichelarbeiten und Hauptblätter der ersten Meister gerichtet hatte; desgleichen trat die Albertina als Käuferin auf, und auch die Bibliothek der Stadt Wien war in der Lage, das für die Geschichte der Stadt hochinteressante Blatt von Lautensack (Nr. 1871 des Katalogs) im harten Kampfe gegen französische Liebhaberpreise zu erstehen. Leider machten sich die traurigen finanziellen Verhältnisse unserer Tage in anderer Beziehung auf der ganzen Linie fühlbar. Die enormen Aufträge französischer und englischer Liebhaber blieben mit sehr geringen Ausnahmen in allen jenen Fällen Sieger, in welchen es sich um ein Unikum der Enzenberg'schen Kollektion handelte, und wir müssen konstatiren, daß dieselben sämmtlich nach Paris und London in die Mappen jener Sammler wandern, deren Mittel auch die nichts weniger als engherzigen Aufträge des Berliner Kupferstich-Kabinettes vollständig aus dem Felde geschlagen haben. Wenn wir auch eingestehen müssen, daß unsere Finanzen so starken Anforderungen nicht nachkommen können, so dürfen wir andererseits unser Bedauern darüber deshalb nicht zurückhalten, weil die größere Geldsumme weniger der Ausdruck der reicheren Mittel, als der des voraneilenden Verständnisses ist. Kunstobjekte, die überhaupt nur in *einem* Exemplare existiren, können allerdings sehr theuer, d. h. mit sehr viel Geld bezahlt worden sein, aber sie sind noch immer *zu billig an Privatsammlungen des Auslandes* verkauft. Das Gesammterträgniß der Auktion beläuft sich auf die Summe von 41,800 fl. ö. W. Wir geben nachstehend eine Preis-Liste der hervorragendsten Objekte:

Katal.-Nr.	Gegenstand	Gulden ö. W.	
78	Aldegrever, Die Arbeiten des Herkules. B. 83—95.	92	50
86	— Der verliebte Lautenspieler. B. 172. (Akademie.)	86	—
91	— Die Dolchscheide mit dem nackten Paar. B. 248.	37	—
137	Altdorfer, Landschaft. B. 71. (Gutekunst.)	60	—
161	Zoan Andrea, Aufsteigendes Ornament. B. 26. (Akademie.)	21	10
168	Anonymer deutscher Meister. Metallschnitt um 1495. Madonna mit dem Kinde.	31	—
170	Anonymer deutscher Meister um 1500. Madonna	40	—
172	Anonymer Kopist nach Martin Schön. B. 102 (Thibaudeau.)	125	—
174	Anonymer deutscher Meister. Neptun dem Sturme gebietend. B. X, p. 133. (Thibaudeau.)	70	—
178	Anonymer italienischer Meister. Kalliope. Aus der Folge der Tarokkarten. B. XIII, 28.	21	—
188	Anonymer italienischer Holzschnitt. Ende des 15. Jahrhunderts. Maria mit dem Kinde und Johannes von zwei Engeln gekrönt	110	—
246	Wolfgang Aurifaber. Maria mit dem Kinde und dem heiligen Ludwig. Abdruck mit dem verzierten Passepartout.	42	50
252, 253	Baccio Baldini. Die Propheten Amos, B. 15. und Abdias, B. 16.	74	—
257	Jean J. Balechou. August III., König von Polen, nach Rigaud.	40	—
259, 260	— Der Seesturm und die ruhige See, nach J. Vernet. (Akademie.)	60	—
270	J. de Barbarj. Judith. B. 1.	25	—
271	— Dasselbe Blatt	40	—
273	— Apollo und Diana. B. 16.	200	—
285	Fr. Bartolozzi. Erzherzogin Maria Christine von Oesterreich, nach Roslin.	59	—
294	— Maria Stuart nach F. Zuccaro	22	—
295	— Der Tod des Lord Chatam. Remarque-Druck mit dem weißen Degen und Nadelschrift. (Akademie.)	25	—
385	J. F. Beauvarlet. Die Geschichte der Esther. 7 Blatt vor aller Schrift. (Akademie.)	171	—
393	Domenico Beccafumi. Zwei nackte männliche Figuren. Passavant. VI, p. 150. (Akademie.)	7	40
410	Bartel Beham. Nackter Mann auf dem Delfin. B. 33.	30	—
416	H. Seb. Beham. Der Sündenfall. B. 7.	20	—
421	— Hiob und seine Freunde. B. 16.	35	—
423	— Maria mit dem Kinde. B. 18.	20	—
424	— Maria mit dem Papagei. B. 19.	27	50
439	— Die Planeten. B. 113—120	154	—
461	— Der Fahnenjunker und der Tambour. B. 199.	28	50
473	— Vase mit zwei Kindern. B. 242.	47	50
520	N. Berghem. Die drei ruhenden Kühe, vor dem Namen und vor der Wolke. B. 3. (Akademie.)	80	—
521	— Der Dudelsackbläser. B. 4. (Danlos & Delisle)	161	—
522	— Der Mann auf dem Esel. B. 5. (Artaria.)	36	—
523	— Der Flöte spielende Hirt. B. 6.	21	10
524	— Der mit dem Weibe sprechende Hirt. B. 7.	30	—
529	— Die Folge der Kühe. B. 23—28.	30	—
547	Ch. A. Bervic. L'enlèvement de Déjanire und L'éducation d'Achille nach G. Reni und J. B. Regnault. Vor der Schrift. (Akademie.)	109	—

Katal.-Nr.	Gegenstand	Gulden ö. W.	
548	Ch. A. Bervic. Laokoon. Vor der Schrift mit dem Künstlernamen. (Gutekunst.)	50	—
549	— Louis XVI., nach Callet. Vor der Schrift, von Bervic signirt. (Akademie.)	66	—
562	Gerrit Bleecker. Jakob und Rahel am Brunnen. B 2, mit Meyssens' Adresse.	20	—
580	Abr. Blooteling. De Ruyter. W. 36. (Akademie.)	15	50
583	Bocholt. St. Jakob von Compostella. B. 20. (Albertina.)	86	50
584	— St. Philippus. B. 22. (Albertina.)	87	—
585	— St. Bartholomäus. B 23. (Albertina.)	75	—
586	— St. Mathias. B. 24. (Albertina.)	117	—
587	— St. Simon. B. 27. (Albertina.)	124	—
588	— St. Judas Thaddäus. B. 28. (Albertina.)	109	—
686	Barth. Breenberg. 25 Blatt. Das komplete Werk des Meisters. B. 1—25. (Exemplar der Kollektion Esdail.) (Artaria.)	360	—
707	John Browne. The cascade. (Akademie.)	15	10
708	— St. Johannes predigend. S. Rosa p. Vor der Schrift. (Akademie.)	35	10
710	— Banditti prisoners. A. u. J. Both p. Vor der Schrift. (Akademie.)	35	10
711	— Diana deceived by Venus. H. v. Swanevelt p. Vor der Schrift. (Akademie.)	14	10
728	Hans Burgkmair. Der Triumphzug Kaiser Maximilian's. 122 Blatt. (Fehlen 13 Blätter zum kompleten Werk.)	125	—
749	Burnet. The Battle of Waterloo. J. A. Atkinson p. Abdruck mit Nadelschrift. (Akademie.)	14	60
750	— The reading of a wil. D. Wilkie p. Abdruck mit Nadelschrift. (Artaria.)	19	90
797	Giulio Campagnola. Christus und die Samaritanerin. B. 2. (Danlos & Delisle.)	368	—
952	Luc. Kranach. Friedrich III., der Weise. Sch. 3.	70	—
988	Corn. v. Dalen. Die vier Meisterstücke. P. Aretino, Boccaccio, Barbarelli und Seb. del Piombo. (Akademie)	45	10
1009	Desnoyers. La Visitation. Abdruck mit Nadelschrift. (Akademie.)	100	—
1010	— La Vierge au Donataire. Abdruck mit dem Stempel der antiken Köpfe.	55	—
1011	— La Vierge de la Maison d'Albe. Abdruck mit Desnoyers' Stempel. (Akademie.)	86	[illegible]
1012	— La belle Jardinière. Abdruck mit Nadelschrift. (Akademie.)	281	—
1013	— La Vierge au berceau. Raffael p. mit Desnoyers Stempel	29	50
1014	— La Vierge aux rochers. L. da Vinci p. Abdruck mit offener Schrift und mit dem Stempel der antiken Köpfe. (Gutekunst.)	161	—
1015	— Belisar. F. Gerard p. Abdruck mit Nadelschrift und mit dem Stempel der antiken Köpfe	53	—
1016	— Venus désarmant l'amour. R. Lefèvre p. Abdruck mit Nadelschrift	35	—
1045	Pierre Drevet. Louis Hektor, Duc de Villars. H. Rigaud p. D. 123. Abdruck mit der neunzeiligen Unterschrift	40	
1049	Pierre Imbert Drevet. J. B. Bossuet. D. 12. Abdruck vor den Punkten	39	—
1075	A. Dürer. Adam und Eva. B. 1. Erster Plattenzustand auf Papier mit dem Ochsenkopf; restaurirt. (Artaria.)	122	

Katal.-Nr.	Gegenstand	Gulden ö. W.	
1077	A. Dürer. Die Passion. B. 3—18. (Danlos & Delisle.)	300	—
1086	—— Der verlorene Sohn. B. 28. Abdruck auf Papier mit dem Reichsapfel.	240	—
1100	—— Madonna mit dem Affen. B. 42. Abdruck auf Papier mit der hohen Krone. (Artaria.)	85	—
1101	—— Die heilige Familie. B. 43. Auf Papier mit den verbundenen Thürmen. (Artaria.)	282	—
1110	—— Der h. Sebastian an der Säule. B. 56.	48	—
1111	—— St. Hubertus. B. 57.	75	—
1115	—— Der büßende Hieronymus. B. 61.	57	—
1116	—— Die h. Genofeva. B. 63.	27	10
1120	—— Die Satyrfamilie. B. 69.	27	—
1125	—— Die Melancholie. B. 74.	250	—
1132	—— Die Dame zu Pferd. B. 82.	61	—
1146	—— Der Spaziergang. B. 94. (Danlos & Delisle.)	70	—
1151	—— Ritter, Tod und Teufel. B. 98. (Gutekunst.)	200	—
1153	—— Das Wappen mit dem Hahn. B. 100.	80	—
1154	—— Das Wappen mit dem Todtenkopf. B. 101. (Danlos & Delisle.)	570	—
1155	—— Der kleine Kardinal. B. 102. (Danlos & Delisle.)	105	—
1156	—— Albrecht von Mainz, im Profil. B. 103.	215	—
1165	—— Die große Passion. B. 4 - 15. (Thibaudeau.) (Zum Theil vor dem Text).	150	—
1172	—— Das Titelblatt zur Apokalypse. B. 60. (Thibaudeau.)	155	—
1173	—— Die Apokalypse. B. 60—75, mit dem Text.	72	—
1174	—— Leben der Maria. B. 76—95. Abdrücke vor und nach dem Text.	126	—
1199	—— Eoban Hesse. Pass. 218. Flugblatt mit Text im Unterrande und auf der Rückseite. Ein Unikum. (Thibaudeau.)	520	—
1213	J. Duvet. Darstellung aus der Apokalypse B. 21. (Thibaudeau.)	60	—
1227	A. v. Dyck. Lucas Vorsterman. W. 14. Abdruck mit H. G.	48	—
1228	Rich. Earlom. Die vier Märkte, nach Snyders, Langjan und Rubens. Abdrücke mit der Schrift.	109	—
1231	—— Triumph des Mardochai. G. v. d. Eeckhout p. Abdruck mit Nadelschrift.	25	—
1234	G. Edelinck. Moses mit den Gesetztafeln. Ph. Champagne p. R. D. 2.	26	10
1235	—— Die h. Familie mit dem Blumenstreuenden Engel. Raffael p. (Artaria.) R. D. 4.	56	—
1241	—— Die Familie des Darius zu Füßen Alexander's. C. le Brun p. R. D. 42. (Akademie.)	32	10
1243	—— Philipp de Champagne. R. D. 164. Erster Abdruck vor dem Grabstichelglitscher. (Artaria.)	19	50
1262	Jer. Falck. Johannes in der Wüste. A. Bloemart p. Abdruck vor der Schrift. (Akademie.)	16	10
1328	Fr. Förster. La Vierge à la legende. Raffael p. Abdruck vor der Schrift.	66	—
1370	Jan Fyt. Verschiedene Hunde. B. 9—16.	30	—
1387	G. Garavaglia. Jakob's Zusammenkunft mit Rahel. A. Appiani p. Abdruck mit Nadelschrift. (Akademie.)	35	10
1403	Claude Gellée. Die Flucht nach Aegypten. R. D. 1. 1. Abdruck vor der Nummer und mit unterbrochener Einfassungslinie. (Akademie.)	13	10
1404	—— Die Erscheinung des Engels. R. D. 2. 1. Abdruck vor der Nummer und mit den spitzen Plattenecken.	18	10
1410	Claude Gellée. Der Tanz unter den Bäumen. R. D. 10. Zweiter Abdruck. (Akademie.)	50	—
1413	—— Der Seehafen mit dem großen Thurm R. D. 13. Abdruck mit den spitzen Plattenecken	21	60
1473	H. Goltzius. Die Meisterwerke. B. 15—20.	42	—
1479	—— Der Hund des Goltzius. B. 190.	33	50
1486	Peter Gottland. Johann Friedrich Herzog von Sachsen. B. 5.	131	10
1591	Willem de Heusch. Die Landschaft mit der spinnenden Hirtin. B. 10. (Artaria.)	20	—
1716	Rich. Houston. Die Syndici. Rembrandt p. Abdruck vor der Schrift. (Akademie.)	35	10
1717	—— Maria Counteß of Waldgrave. J. Reynolds p.	35	—
1747	Samuele Jesi. La Madonna della cattedrale di Lucca. Fra Bartolommeo p. Abdruck mit Nadelschrift. (Akademie.)	27	—
1836	Pieter de Laar. Verschiedene Thiere. B. 1—8. (Exemplar der Robert Dumesnil'schen Sammlung.) (Akademie.)	13	10
1841	—— Die Ruinen des Sonnentempels in Rom. W. 21.	28	—
1871	Hans Sebald Lautensack. Wien von der Südseite gesehen, im Jahre 1558. Im Vordergrunde die Niederlage des Königs Senacherib. Allegorische Darstellung auf die Belagerung Wiens durch die Türken. Roy. Qu.-Fol. in drei Platten. Beschrieben in F. von Bartsch, Seltenheiten der k. Hofbibliothek in Wien, p. 143. — Das vorliegende Exemplar ist ein unbekannter zweiter Plattenzustand mit Hinweglassung des Engels und Veränderung der Zahl in 1559. (Archiv der Stadt Wien.)	665	—
1876	—— Gebirgslandschaft mit St. Hieronymus. Holzschnitt. Pass. III. p. 263. (Thibaudeau.)	80	—
1887	Achille Lefèvre. L'Immaculée Conception. Murillo p.	75	50
1902	L. van Leyden. Susanna und die beiden Alten. B. 33. Abdruck auf Papier mit dem gothischen P.	36	—
1905	—— Die Taufe Christi. B. 40.	60	—
1912	—— Die Bekehrung Saul's. B. 107. Abdruck auf Papier mit dem gothischen P. vor der Retouche und vor der Adresse von Petri. (Akademie.)	135	—
1917	—— Die Versuchung des Antonius. B. 117.	120	—
1918	—— Der Magdalenentanz. B. 122.	70	—
1973	Giuseppe Longhi. Lo sposalizio. Raffael p. Abdruck vor der Schrift, d. i. mit den Künstlernamen und den 4 Versen in Nadelschrift. (Akademie.)	351	—
1978	—— Die h. Familie mit Elisabeth und Johannes, genannt die h. Familie in Neapel. Raffael p. Abdruck vor aller Schrift, nur Longhi's Name mit der Nadel gerissen.	87	30
1983	Guiseppe Longhi & P. Toschi. La Madonna del Velo. Abdruck vor der Schrift	28	—
1989	Melchior Lorch. Amnon thut Thamar Gewalt an. Kopie nach Aldegrever. Bartsch und Pass. unbekannt	25	—

(Schluß folgt.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Didot, Catalogue illustré des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot. Un vol. in 4° avec 40 pl. Fcs. 24. —

Friesen, Richard Frhr. v. Vom künstlerischen Schaffen in der bildenden Kunst. Eine ästhetische Studie. Dresden, W. Baensch. 8°. VIII u. 268 S. M. 6. —

Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 3 u. 4.
Ursprung der Glasmalerei, von Dr. Sepp. (Mit Abbild.) — Bericht über die Generalversammlung des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins. — Abbildungen: Dekoration eines Vestibule; Buffet; Schmuckgegenstände; Ofen aus dem Winkelriedhaus in Stanz (1599) nebst Details; Spiegelschrank.

Repertorium für Kunstwissenschaft. II. Bd. Heft 2.
Ueber die vier Kolossal-Säulen in Constantinopel, von Fr. W. Unger. — Tschechische Fälschungen, von A. Woltmann. — Drei angebliche Dürer in Strassburg, von F. X. Kraus. — Notizen über Friauler Künstler im 15. Jahrh., von Luschin-Ebengreuth. — Ein Vertrag mit dem Maler Caspar Isenmann in Colmar, von A. Woltmann. — Holbein's Verhältniss zur Basler Reformation, von E. His. — Inschrift aus der Zeit des Königs Richard von Cornwallis, von Scheins. — Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbein's d. J. von S. Vögelin. — Literaturbericht.

Mittheilungen des Oesterr. Museums. No. 164.
Die Perspectivlehre des Pietro degli Franceschi, von C. Sitte. — Katalog der verkäuflichen Gypsabgüsse des Oesterreich. Museums.

The Academy. No. 366.
Dr. A. Springer: Raffael und Michelangelo, von M. M. Heaton. — A Descriptive Catalogue of the Glass Vessels in the South Kensington Museum. — The jubilee of the German Imperial Archaeological Institute, von F. Barnabel. — Royal Academy Exhibition, von J. Comyns Carr.

L'Art. No. 228.
L'architecture à l'exposition universelle de 1878, von A. de Baudot. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878, von Ch. Tardieu. — Les expositions de province.

Revue Artistique. No. 25.
L'exposition du cercle artistique de Bruxelles, von L. Solvay. — De la physiognomie dans l'histoire et dans les arts, von J. E. van den Bussche. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 36 u. 37.
Bemerkungen über die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meissen, von W. Rossmann. — Ausstellung von Reiseskizzen etc. in Berlin. — Inventarisirung der Kunst-Denkmäler Deutschlands.

Chronique des Arts. No. 18.
Décoration sculpturale de la Sorbonne. — Réunion des délégués des Sociétés savantes des départements.

Kunst und Gewerbe. No. 21.
Das South-Kensington-Museum.

Auktions-Kataloge.

A. G. de Visser im Haag. Zeichnungen hauptsächlich alter Meister aus dem Nachlass angesehener holländischer Familien. Versteigerung am 18. u. 19 Juni. 342 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

5. Juni



Nr. 34.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris. — H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter; H. Riegel, Herzogl. Museum zu Braunschweig; Seuberts Künstlerlexicon. — Joseph Schönmann †. — Deutsche Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Berlin. — Aus Innsbruck; Der Ankauf der Casa Bartholdy. — Auktion Enzenberg. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris.

Seit Anfang Mai ist im großen Saale der École des beaux-arts eine Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister dem Besuche des Publikums geöffnet, deren Ertrag der Unterstützungskasse der Einjährig-Freiwilligen unter den Zöglingen der Schule zufließen soll, und die es nicht blos als erster Versuch einer Ausstellung von Werken dieses Kunstgebietes in Paris, sondern überhaupt ihrem absoluten Werthe nach verdient, in diesen Blättern erwähnt zu werden. Die Initiative dazu ging von zwei bekannten Pariser Kunstfreunden, den Herren Charles Ephrussi und Gustave Dreyfuß aus, die nicht nur das ganze Arrangement selbst besorgten, sondern auch den sorgfältig gearbeiteten, an interessanten Notizen reichen Katalog verfaßten, dessen Verkaufsertrag gleichfalls dem erwähnten wohlthätigen Zwecke zufließt. Das Unternehmen wurde von den Besitzern der Privatsammlungen in zuvorkommendster Weise gefördert: wir finden — mit Ausschluß der öffentlichen Sammlungen — die berühmtesten Handzeichnungskabinete Frankreichs hier vertreten. Vor Allem hat der Herzog von Aumale die reichen Schätze seiner Mappen im Schlosse Chantilly — das nebenbei gesagt jüngst wieder durch den Ankauf der Sammlung alter Gemälde aus dem Besitze des vor Kurzem in den Ruhestand getretenen Generaldirektors der Nationalmuseen, Fr. Reiset, einen kostbaren Zuwachs zu seinen Kunstschätzen erhalten hat — in so liberaler Weise zur Verfügung gestellt, daß ihnen mehr als der vierte Theil der Gesammtzahl der ausgestellten Blätter entnommen werden konnte. Andere Pariser Amateurs, wie E. de Goncourt, mit seiner in ihrer Art einzigen Sammlung von Zeichnungen der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, Armand, de Chennevières, Dutuit, Dumesnil, Gatteaux, L. Galichon u. A. wollten hinter diesem schönen Vorbilde nicht zurückbleiben; zwei bekannte englische Sammler, die Herren Malcolm und Mitchell, haben sich nicht gescheut, Juwelen ersten Ranges den Eventualitäten eines Transportes über den Kanal auszusetzen, ja selbst Berlin hat aus der Sammlung des Herrn von Beckerath sein Theil beigesteuert, so daß die Gesammtzahl der Blätter, die ihrer Entstehungszeit nach vom 13. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichen und alle Schulen umfassen, zu der stattlichen Höhe von 671 Stück angewachsen ist, die, wenn es der Raum gestattet hätte, leicht noch hätten vermehrt werden können, und von denen 229 Stück auf die italienische, 9 auf die spanische, 40 auf die deutsche, 138 auf die vlämische und holländische und 255 Stück auf die französische Schule fallen.

Die chronologisch, nach Schulen geordnete Reihe der Italiener beginnt mit drei Blättern von Giotto: das erste eine sorgfältige Federzeichnung auf Pergament, eine Engelsgruppe aus der Vermählung des h. Franziskus mit der Armuth in der Unterkirche zu Assisi darstellend (d'Aumale), ohne jedes Pentimento, für die sechsthalbhundert Jahre seiner Existenz auffallend unversehrt erhalten; das zweite eine erste flüchtige Federskizze zur Navicella in St. Peter zu Rom (d'Aumale), das dritte ein Pergamentblatt mit Scenen aus der Geschichte Joseph's (Galichon, Federzeichnung) von großer Weichheit in den Konturen und Bestimmtheit

der Zeichnung. Drei Blätter von Donatello (Federzeichnungen in Bister) zeigen die markig lebensvolle Komposition und sichere Zeichnung des Meisters, insbesondere die Skizze zu einem Theile der Grablegung an der Kanzel von S. Lorenzo (d'Aumale). Fra Angelico ist in zwei Blättern, einem Evangelisten und einem Weltenrichter (d'Aumale, Federzeichnungen in Bister, lavirt) trotz aller liebevollen Treue des Naturstudiums im Detail, in der Gesammtanlage noch befangen, Filippo Lippi in einem Männerkopf (d'Aumale, Schwarzstiftzeichnung mit weißen Lichtern auf grauem Grunde) knorrig und bestimmt, wie nur in seinen besten Gemälden, unbedeutender in zwei Einzelgestalten. Von Pesellino ist ein in Charakter und Ausführung sehr interessantes Blatt da: ein Mirakel des h. Antonius von Padua (d'Aumale, Federzeichnung in Blau, in derselben Farbe lavirt, Lichter weiß aufgesetzt), eine Studie zu dem Theile der in der Akademie zu Florenz befindlichen Predella zu Filippo Lippi's Geburt Christi ebendaselbst; von Signorelli drei prachtvolle Studienblätter (d'Aumale, Malcolm, Gatteaux) zu Gruppen und Einzelfiguren für die Fresken in Orvieto, welche die herbe Kraft des Meisters trefflich charakterisiren; von Botticelli die erste leicht hingeworfene Federskizze zur Geburt der Venus in den Uffizi (d'Aumale) und zwei Abundanzien, Studien zu dem Gemälde der ehemaligen Sammlung Reiset (jetzt d'Aumale): die eine (Malcolm, Federzeichnung auf rosa Grund in Bister, weiß gehöht) von sorgfältigster, zartester Vollendung, besonders der durchscheinenden Gewänder sowie der Kopfmodellirung, und sehr charakteristisch für die weiblichen Typen des Meisters. Eine Folge von neun Blättern (de Chennevières und d'Aumale) giebt Federzeichnungen von Verrocchio, zumeist leicht in Umrissen, manchmal mit großer Delikatesse, dann minder genial skizzirend, als erster Gedanke, hingeworfen: knieende Engel, Studie zu dem Lionardo da Vinci zugeschriebenen Engel in der Taufe Christi der Akademie zu Florenz, mehrere Blätter mit Pferdestudien (zum Denkmal Colleoni?), eine Madonna mit dem Kinde auf den Knieen u. s. w. Es folgt Lionardo da Vinci mit dreizehn Blättern, darunter die Federskizze eines Gehenkten, mit ausführlicher Beschreibung seines sumptuosen Kostüms und Beifügung seines Namens „Bernardi di Bendino Barontigni, Chalzajuolo" (de Chennevières), drei Skizzen für eine Viktoria auf demselben Blatte (Malcolm) theils Feder- theils Pinsel-Zeichnung in Bister, zum Theil stark lavirt und mit der linken Hand ausgeführt, wie es die von links nach rechts und von oben nach unten gezogenen Schraffirungen zeigen, ein Blatt Röthelstudien zu dem Christkinde der h. Familie des Louvre (d'Aumale), das Profilbrustbild eines phantastisch geharnischten und behelmten Kriegers (Malcolm, Silberstiftzeichnung), das Gesicht offenbar nach der Natur höchst fein durchmodellirt, die erste flüchtige Federskizze zu der „Anbetung der h. Könige" in den Uffizi, doch Komposition und selbst Architekturanordnung des Bildes schon mit wenigen Veränderungen feststellend, die Gestalten nackt, mit der Linken gezeichnet, in der Auktion E. Galichon vom Britischen Museum auf 12,890 Frcs. getrieben, von L. Galichon um 12,900 Frcs. erstanden. Das bemerkenswertheste Blatt Lionardo's jedoch, zugleich eines der hervorragendsten der ganzen Ausstellung, ist ein Brustbild der Gioconda (d'Aumale, 0,72 m. H., 0,54 m. Br., Schwarzstiftzeichnung, stark mit Weiß gouachirt). Die Figur, bis an den Leib sichtbar, in einem Armstuhl sitzend, die Hände übereinander gekreuzt, das Gesicht ganz en face dargestellt, ist völlig nackt, in derselben Anordnung und Lage wie das Oelbild des Louvre; nur um den rechten Arm legt sich eine leicht angedeutete Draperie; es sind ganz und gar dieselben Züge, nur scheinen sie um zehn Jahre jünger als im Bilde; die Haare sind in einer Flechte über der Stirn zu einem kunstvollen Knoten geknüpft, Stirn und Gesicht selbst von kleinen, krausen Löckchen umrahmt, der Kopf unbedeckt. Die Modellirung ist auf das sorgfältigste vollendet, der Ausdruck von dem vollen Zauber des seelischen Lebens erfüllt. Auffallend groß — wie auch im Louvrebilde, also offenbar eine individuelle Eigenthümlichkeit wiedergebend, — ist die im Uebrigen sehr schön geformte Rechte gebildet. Es existirte ein Gemälde nach diesem Blatte in der Galerie Fesch und ein zweites besitzt die Eremitage zu St. Petersburg, beide jedoch ohne hinreichenden Grund Lionardo zugeschrieben. Dagegen trägt eine aus der Sammlung Louis-Philippe's in den Besitz Lord Ward's gekommene liegende, nackte Figur in natürlicher Größe, auch wieder die Züge der Gioconda, und gab, da sie unzweifelhaft Lionardo angehören soll, Ch. Clément (s. dessen Michel-Ange, Léonard et Raffael, 3. édit., p. 223) Anlaß zur Vermuthung eines intimen Verhältnisses zwischen dem Künstler und der schönen Florentinerin, die nun durch die hier ausgestellte Zeichnung, deren Provenienz der Katalog leider nicht weiter angiebt, fast unzweifelhafte Bestätigung erfährt. Das Brustbild eines jungen Mannes (Ravaisson, farb. Pastellzeichnung) in blonden Haaren und Barett und schwarzem Mantel, kennzeichnet sich, besonders in der gefährlichen Nachbarschaft des eben beschriebenen Originalblattes, trotz der gegentheiligen Angabe des Kataloges in seinem mangelnden seelischen Ausdruck und in der kalten technischen Behandlung sofort als nicht dem Meister angehörig.

Sechs Blätter bringen sodann eine Reihe von weniger ausgeführten Köpfen von Lorenzo di Credi (Malcolm und d'Aumale) mit Siberstift in der zarten



weichen Weise des Meisters behandelt. Unter einer ganzen Reihe als „der florentinischen Schule des 15. Jahrhunderts“ angehörig katalogisirten Blättern führe ich ein in Gegenstand und Ausführung (Farbenminiatur auf Pergament) bemerkenswerthes an, den „Thurm der Weisheit“ darstellend (d'Aumale): auf einem in Treppen abgestuften kegelförmigen Hügel die Personifikationen der Künste und Wissenschaften, zu oberst die Theologie mit dem Papste zu ihren Füßen, zu unterst die Naturwissenschaft. — Trefflich ist sodann die Blüthe der florentinischen Schule in Fra Bartolommeo mit acht, in Andrea del Sarto mit fünf Blättern repräsentirt. Unter den ersten findet sich eine erste Skizze zu dem h. Georg des großen Gemäldes im Pal. Pitti, und zwei Skizzen zu dem „Auferstandenen“ ebendort (Malcolm), unter den letzteren eine Studie zur Taufe Christi in den Scalzi zu Florenz und zur Parabel von den Arbeitern im Weinberge (Malcolm, Federzeichnungen, in Bister lavirt), ein Theil der ausgeführten Studie in der Brera zu Mailand, zu der untergegangenen Freske im Garten der Servienti zu Florenz. Die umbrische Schule ist durch zehn Blätter Perugino's, darunter mehrere Studien zum Sposalizio in Caen (Malcolm und d'Aumale, Silberstiftzeichnungen) und zu den Fresken des Cambio in Perugia (Mitchell, Malcolm, Silberstift), sowie durch eine Silberstiftstudie Pinturicchio's (Malcolm) zu einer der Fresken der Dombibliothek zu Siena mit den Bildnissen Perugino's und Raffael's in einer Ecke der Komposition vertreten. Es folgen Michelangelo mit dreizehn und Raffael mit zwanzig Blättern. Das Bemerkenswertheste unter den ersteren ist: eine Röthelstudie zu einem der Sklaven des Louvre (Armand), eine Federskizze der „Veritas“, die sich den Spiegel vorhält (d'Aumale), aus der Sammlung Mariette stammend, der das Blatt mit: „Tumulo Julii II. summi Pontificis inserviendum“ bezeichnet hat, eine Federskizze zu dem h. Paul aus der Bekehrung Pauli für die Capella Paolina im Vatikan (Malcolm), die Röthelskizze der Geißelung Christi in S. Pietro in Montorio (Malcolm), das Blatt mit dem Sturz Phaeton's, das der Meister seinem Liebling Tommaso dei Cavalieri geschenkt hat, mit einer daraufbezüglichen eigenhändigen Zuschrift (nicht mehr in der Sammlung Galichon, wie Springer anführt, sondern aus dieser in die Malcolm's übergegangen), endlich eine leichte Federskizze für den David (Gatteaux). Von den Raffael's führen wir an: die stark lavirte und weiß aufgehöhte Federskizze zu der Flucht Loth's in den Loggien (Armand), eine Rothstiftstudie zu den drei blumenstreuenden Horen aus dem Gastmahl der Götter in der Farnesina (nach dem Modell der Fornarina gezeichnet, d'Aumale), eine stark lavirte Federzeichnung zu der um das Sakrament angeordneten Gruppe der Kirchenlehrer und Kirchenväter aus der Disputa (d'Aumale), in der allgemeinen Anordnung schon die Ausführung der Freske feststellend, ein Blatt Studien (Schwarzstift, Malcolm) für die Engelglorie im oberen Theile der Disputa, zwei leichte Federzeichnungen der Gruppe um die ohnmächtig zusammensinkende Muttergottes für die Borghesische Grablegung (Malcolm), die eine davon das anatomische Skelett Maria's darstellend, die ungemein zart behandelte Silberstiftzeichnung eines Mädchenkopfes (Malcolm), ehemals als Porträt der Schwester Raffael's angeführt (Passavant II, S. 338 der franz. Ausgabe), eine sorgfältigst vollendete Schwarzstiftstudie zu dem Apostel der Transfiguration, der in der linken Hälfte des Gemäldes sich vorneigt, um den Besessenen zu sehen (Malcolm), die Federzeichnung einer nie ausgeführten Auferstehung Christi (Mitchell), eine leichte Röthelskizze zu einem der schwebenden Engel (dem mit dem Spruchband) in den Sibyllen von S. Maria della Pace (d'Aumale), eine Federskizze zur h. Familie aus dem Hause Canigiani, in der Münchener Pinakothek (d'Aumale), die Figuren nackt dargestellt, das Fragment einer Kreuzabnahme (Gay, Federzeichnung), die sich als vollständige Komposition unter den Handzeichnungen zu Oxford befindet, endlich die Kopie einer ersten Skizze zur belle jardinière von Timoteo Viti (d'Aumale, Federskizze), viel ausgeführter als die im Besitze des Malers Timbal befindliche Originalzeichnung. — Wir übergehen die unbedeutenden Blätter der römischen, sowie die wenigen (fünf) der bolognesischen Schule, um von den dreißig Blättern der lombardischen vor Allem einige Federzeichnungen Mantegna's für die Kartons des Triumphzuges Cäsar's (d'Aumale und Malcolm), einen in die Vorhölle hinabsteigenden Christus (Ecole des beaux-arts), Studie zu dem vom Meister selbst gestochenen Blatte (Bartsch XIII, S. 216) sowie zwei energische Kopfstudien (Malcolm und d'Aumale, Federzeichnungen), ferner zwei Blätter Federzeichnungen von Marco d'Oggione mit Scenen aus dem Leben Jesu (de Chennevières), eine Schwarzstiftskizze Sodoma's zu der ohnmächtig zusammensinkenden h. Katharina in S. Domenico zu Siena (Malcolm), einige Blätter Röthelzeichnungen für die Engel der Fresken in Parma von Correggio (Malcolm), endlich die acht Passionsengel von Niccolò dell' Abbate (Armand, in Bister lavirt), Entwürfe für die von Léonard Limousin hergestellten großen Emailaltartafeln der Ste. Chapelle, jetzt im Louvre, anzuführen. Von dem halben Hundert Blättern der venezianischen Schule erwähnen wir eine Studie zu dem Christus der Himmelfahrt im Museum zu Neapel von Giov. Bellini (Malcolm, in Bister lavirt), ein männliches Brustbild von Giorgione (d'Aumale, Federzeichnung) von lebensvollster Charakteristik bei Anwendung der knapp-

sten Mittel der Ausführung, eine Landschaft von Dom. Campagnola (Malcolm, Federzeichnung), zwei erste Skizzen für die Figuren des Martyriums Petri von Tizian (Ecole des beaux-arts, und Malcolm, Federzeichnungen), vier köstliche Landschaftsskizzen von demselben (Malcolm und d'Aumale), eine Schwarzstiftskizze Seb. des Piombo's zu seiner Madonna mit Kind im Museum von Neapel (Gatteaux), eine breit behandelte Schwarzstiftskizze Paolo Veronese's zu dem Bilde der drei Kirchenlehrer in der Brera (de Chennevières), endlich zwei Federskizzen zu Plafondbildern von Tiepolo, die Verwandlung Daphne's, Venus und Amor, (Dumesnil), sowie zwei humoristisch und genial komponirte Federzeichnungen desselben, Satyrfamilien darstellend (Bottolier).

Von den Spaniern seien nur eine breit hingeschriebene Federzeichnung von Velazquez, einen Papst zwischen zwei Kardinälen auf einem Maulthier reitend darstellend (Malcolm), ein vollkommen ausgeführter Mönchskopf von ekstatischem Ausdrucke von Zurbaran (Malcolm), eine Himmelsfahrt Mariä von Alonso Cano (Malcolm, Federzeichnung), endlich ein Heiliger, vor dem Bilde der Jungfrau in Ekstase knieend, von Murillo (d'Aumale, geistvoll hingeworfene Federskizze) angeführt.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bar. Heinrich von Geymüller. Wien, Lehmann und Wentzel; Paris, J. Baudry. 5. Liefg. Fol.

Mit der soeben erschienenen fünften Lieferung des mehrmals von uns besprochenen Werkes, welche das Titelblatt, die Widmung, das Inhaltsverzeichniß der 55 Tafeln sowie den seither fehlenden Rest derselben enthält, ist der Atlas des Werkes vollständig fertig; es fehlt jetzt nur noch der Schluß des Textes, dessen Druck sich verspätet hat.

Fünf Tafeln Grundrisse, darunter zwei Doppeltafeln, enthalten die Erläuterungszeichnungen zu den Plänen des Bramante und zu dem „endgültigen Entwurfe, von Peruzzi, für Bramante gezeichnet", dann bringt Tafel 19 eine „Verbindung der Skizze Bramante's für St. Peter, Fig. 1, Blatt 8, mit dem Grundriß seiner Bauten im Vatikan und Belvedere". Vier und eine halbe Tafel bringen Restaurationsversuche zu Façaden und Durchschnitten Bramante'scher Pläne sowie zu anderen Entwürfen, alle vom Verfasser selbst in Kupfer gestochen; $3\frac{1}{2}$ Blätter enthalten Studien und Skizzen von Peruzzi und Anderen in Facsimile, die ersteren nach v. Geymüller's Auffassung für Bramante gezeichnet; Blatt 48 stellt eine facsimilirte Façadenstudie von Antonio da Sangallo sowie eine andere kleine Façadenskizze dar, ferner St. Peter während des Baues nach einem in Basel befindlichen Stich und drei Skizzen antiker Kuppelbauten, ein anderes Blatt den Längenschnitt der jetzigen Peterskirche nach dem Stiche des M. Ferrabosco. Als Beilage zu diesen Tafeln ist auf Blatt 54 eine Zusammenstellung von Handschriftproben der verschiedenen Meister gegeben und auf Tafel 55 eine Facsimileansicht des Bramante'schen Tempietto von S. Pietro in Montorio, endlich des schönen Triumphbogenprojektes des Giuliano da San Gallo mit der Aufschrift „Julius II. Pont. Max. Locum. tibicinum. adversus. injurias. celi. munivit. Anno. Sal. MCV. Pont. Sui. II., beide Abbildungen nach Handzeichnungen in den Uffizien. Hoffentlich werden wir bald in den Stand gesetzt, den noch fehlenden Text mit den vorzüglichen Tafeln zu vergleichen, und es wird dem Unterzeichneten umsomehr Vergnügen machen, in einem ausführlichen Referat auf das prachtvolle Werk zurückzukommen und es mit möglichster Sorgfalt zu prüfen, als derselbe zu den Wenigen gehört, denen das Studium der Originalpläne in den Uffizien vergönnt war. Mögen auch die vorzüglichen Reproduktionen die Originale zum Verständniß der Sache unnöthig machen, wenn jene einmal vollständig richtig gestellt ist, so wird diese Richtigstellung doch nur dem gelingen können, der die Uffizienpläne überhaupt kennt; denn die Lichtdrucke nach den Originalen können manche Täuschungen veranlassen, weil sie durch Veränderung der Tiefe und Farbe des Tones bisweilen die durchgeschlagenen Zeichnungen der Rückseite der Blätter in ein und derselben Figur wiedergeben. In dem Aufsatze „Beiträge zur Kenntniß des Lebens des florentinischen Architekten Giuliano da San Gallo", Jahrgang 1879, Heft 1 u. 2 der „Allgemeinen Bauzeitung" haben wir die Triumphbogenfaçade des Giuliano da San Gallo besprochen. Es möge gestattet sein, hier die Auffassung Burckhardt's von derselben mitzutheilen, der dem Unterzeichneten am 17. Mai d. J. schrieb, er zweifle nicht daran, daß statt „tibicines" (Flötenspieler) tubicines (Posaunenbläser) gemeint sind, welche bei den großen päpstlichen Funktionen zu dienen hatten; der Entwurf möge daher in die Zeit vor dem neuen Bauentschluß zu St. Peter fallen, mit dessen Eintritt er hinfällig geworden sei. Die Loggia sei auf irgend eine Weise der alten Façade des Vorhofes von St. Peter angepaßt oder ihr nebengeordnet zu denken. — Allein die Inschrift auf der Attika lautet deutlich tibicinum, und aus der Ansicht auf Tafel 48, welche den alten Zustand der Baulichkeiten von St. Peter darstellt, ist nicht recht ersichtlich, wo dieser Triumphbogen eigentlich hätte stehen sollen. Sollte es nicht möglich sein, daß er als Ersatz für das



Portal der Vorhalle von Alt-Sanct Peter bestimmt war? Dann würden doch die in der Kirche versammelten Andächtigen die Flöten- oder Posaunensignale vernommen haben, die vielleicht die Ankunft des Papstes verkündigen sollten; der Triumphbogen des San Gallo erinnert einigermaßen an dieses Portal.

Rudolf Redtenbacher.

Herzogliches Museum. Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände. Braunschweig 1879. VI u. 128 S. 8°.

Unter diesem Titel hat der Direktor des Herzogl. Museums zu Braunschweig, Prof. Dr. H. Riegel einen Katalog erscheinen lassen, der als ein willkommener Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters zu betrachten ist. Daß das Braunschweiger Museum höchst werthvolle mittelalterliche Stücke besitzt, war kein Geheimniß. Wer denkt nicht an das Evangelienbuch aus Riddagshausen, das Runenkästchen aus Gandersheim, das Elfenbeinkästchen Nr. 59, den Reliquienbehälter mit dem Arm des h. Blasius aus dem Braunschweiger Dom, das auf Dürer zurückzuführende Bildwerk in Solenhofener Stein, die Glocke vom Jahr 1270 aus Hildesheim, das Elfenbeinhorn Nr. 107, den Prachtsattel des Herzogs Magnus II. Torquatus von Braunschweig, die sechs Braunschweiger Hochzeitsschüsseln u. s. w.? Alle diese Dinge aber waren zerstreut und kamen so nicht zur Geltung; die höchst interessante textile Sammlung (darunter der Kaisermantel Otto's IV.) war so gut wie gar nicht zu sehen u. s. w. Es ist das Verdienst der gegenwärtigen Direktion, diesem Uebelstande abgeholfen, die Sachen vereinigt und übersichtlich aufgestellt zu haben. So gliedert sich nun die Sammlung in vier Hauptabtheilungen: 1) Gewänder, Stoffe und Stickereien Nr. 1—54, 2) Kirchliche Kunstwerke und Geräthe Nr. 55—106, 3) Weltliche Kunstwerke und Geräthe Nr. 107—127, 4) Architektonisches Nr. 128—153*). Riegel's Katalog ist eine Musterarbeit. Außer den sehr klaren Beschreibungen sind überall, wo es möglich war, historische Nachweise über die Herkunft gegeben, das Alter ist, wo es anging, genau bestimmt, bei den vorzüglichsten Gegenständen wird auf Verwandtes in anderen Sammlungen hingewiesen, die Literatur ist in reichem Maaße herbeigezogen, manche Beschreibungen sind zu kleinen Abhandlungen erweitert, so z. B. die treffliche Behandlung der „Hochzeitsschüsseln" Nr. 122—127, und das Alles steht in richtigem Verhältniß zur Wichtigkeit der Gegenstände. Die Ausstattung des Büchleins ist würdig und gefällig. Namentlich ist die Beigabe von Facsimile's der wichtigsten Inschriften, Monogramme und Marken zu rühmen.

Dr. L.

Die zweite Auflage von Seubert's Allgemeinem Künstlerlexikon (Verlag von Ebner & Seubert) ist mit dem dritten Bande soeben vollständig ausgegeben. Die rasche Förderung des Druckes verdient besondere Anerkennung. Einige Berichtigungen und Nachträge hat der Herausgeber auf den letzten Bogen ebenfalls in alphabetischer Ordnung hinzugefügt.

Todesfälle.

*** Joseph Schönmann**, ein geachteter österreichischer Historienmaler der älteren Generation, geb. 1799, starb am 26. Mai zu Wien, nachdem er sich schon lange von der Kunstthätigkeit zurückgezogen hatte. Schönmann war mit betheiligt an dem Freskenschmuck der Alt-Lerchenfelder Kirche, und zwar stammen von ihm die Bilder im rechten Seitenschiff des Langhauses her. Er war Schüler und Stipendiat der Wiener Akademie. Eine Frucht seines langjährigen Aufenthaltes in Rom ist die h. Familie in einer Landschaft, v. J. 1833, im k. k. Belvedere. Außerdem schuf er zahlreiche Historien- und Heiligenbilder.

*) Unter Abthlg. 2 und 3 sind natürlich alle Zweige der Kunstindustrie und zwar in Hauptstücken vertreten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Deutsche Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Berlin. Auf der Münchener Jubiläums-Ausstellung im Jahre 1876 wurde der Gedanke angeregt, alle fünf oder sechs Jahre in verschiedenen Städten eine deutsch-österreichische Kunst- und kunstgewerbliche Ausstellung, und zwar zunächst in Berlin, zu veranstalten. Auf Antrag des Geheimen Regierungsrathes Lüders hat jetzt der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums, dessen Sammlungen bis zum Frühjahre 1882 in das neue Gebäude werden translocirt sein, vor einigen Tagen unter dem Vorsitz des Herzogs von Ratibor die Ausführung dieses Gedankens berathen und eine Kommission beauftragt, dem Vorstand einen Plan für die Veranstaltung einer solchen Ausstellung im Jahre 1882 in Berlin zur Feier der Vollendung des Museums baldigst vorzulegen. In die Kommission wurden die Museums-Direktoren Grunow, Dr. Lessing und Professor Ewald, der Geheime Regierungsrath Lüders, der Historienmaler A. v. Heyden, der Bildhauer Sußmann-Hellborn, der Architekt Professor Gropius und der Fabrikant Halske von der Firma Siemens & Halske gewählt. Die Versammlung sprach sich zugleich dahin aus, daß es nothwendig sein werde, bei dieser Gelegenheit das lange in Berlin gefühlte Bedürfniß eines permanenten Ausstellungs-Gebäudes auf einem von mehreren Seiten durch die Pferde-Eisenbahn und die Stadtbahn leicht erreichbaren, eine spätere Erweiterung des Gebäudes zulassenden Platze zu befriedigen. — Wir können in diesen Nachrichten nur einen neuen erfreulichen Beweis dafür erblicken, daß in den kunstgewerblichen Kreisen Berlins der Kleinmuth endlich gewichen ist, welcher im vorigen Jahre zu dem Entschlusse führte, die Pariser Weltausstellung nicht zu beschicken. Ohne Zweifel hat dazu auch der sehr ehrenvolle Erfolg mit beigetragen, welchen die gegenwärtig in Berlin stattfindende Lokal-Gewerbe-Ausstellung erzielt hat. Nicht nur die inländische Presse, sondern auch die fremden Blätter, selbst französische, sprechen sich über diese Ausstellung in anerkennendster Weise aus.

Vermischte Nachrichten.

*** r * Aus Innsbruck.** Die Mosaikanstalt von Alois Neuhauser hat nun auch den Schmuck für eine tirolische Kirche geliefert. Vor einigen Jahren wurde das Frauenkloster auf dem Hirschanger bei Insbruck gegründet und die Kirche in romanischem Stil aufgeführt. Unlängst wurde für die Concha das große Mosaik fertig. Die Zeichnung lieferte Professor Michael Stolz nach Motiven aus S. Clemente in Rom. Wir sehen unten die Evangelisten zwischen Palmen, dann den bekannten Fries mit den Schafen, darüber die Wölbung mit den Ranken. Diese gelungene Arbeit dürfte für künftige Neubauten in Tirol maßgebend werden. Für die überleitenden Bogen der Apsis reichten leider die Geldmittel nicht mehr aus, und so begnügte man sich mit einer Dekorationsmalerei, die sehr wenig zu dem hohen Ernst des Mosaiks paßt. Die Neuhausersche Anstalt arbeitete bekanntlich auch für die Votivkirche zu Wien; sie erhielt für diese Leistungen den Franz-Josef-Orden. Die Anstalt steht unter der artistischen Leitung des Herrn Luigi Sollerti, eines Schülers Salviati's. Arbeitete Herr Neuhauser bisher mit Italienern, so hat er neuerdings tirolische Lehrlinge angestellt. Hier ist auch der Platz, ein paar allgemein verbreitete Irrthümer zu berichtigen. Die Mosaikanstalt ist ein Privatunternehmen des Herrn Al. Neuhauser und in keinem Zusammenhang mit der Glasmalereianstalt. Letztere wurde seinerzeit von ihm, Mader und Vorstadl gegründet, gehört aber jetzt einer Kompagnie; artistischer Leiter derselben ist seit etlichen Jahren Herr Dr. Alb. Jele, der Sohn des bekannten Malers. Seiner Anstrengung ist der hohe Aufschwung der Anstalt zu verdanken; unter ihm entstanden die vier prachtvollen Fenster des nördlichen Seitenschiffes der Votivkirche zu Wien. Die Anstalt hat wieder eine Reihe Aufträge übernommen, darunter drei große Fenster für die katholische Kirche zu Stuttgart; dann mehreres für Münster und Köln. Auch die Ausschmückung des Domes von Savannah ist nach dem Aufhören des gelben Fiebers wieder in Angriff genommen. — Wenden wir uns zu

unserem Ferdinandeum. Früher war dasselbe dem unentgeltlichen Besuche offen, dann wurde dieser auf den Donnerstag beschränkt, während man die übrigen Tage 30 Kr. Eintrittsgeld zu zahlen hat. Das Museum ist Privatanstalt; im Allgemeinen läßt sich dagegen nichts sagen. Nun wurde aber für den Sommer der freie Eintritt ganz aufgehoben, während er des Winters nur an Sonntagen Vormittags frei bleibt. Damit wird den Absichten der Gründer des Museums und der vielen Förderer desselben gewiß nicht entsprochen. Es sollte ein geistiger Lichtpunkt für das Land, ein Centrum der Bildung sein. Ob man ein paar Fremde mehr oder weniger abfängt, ist diesem hohen Zwecke gegenüber doch wohl gleichgültig; der Ausfall könnte gewiß aus Landesmitteln gedeckt werden, um so leichter, da man ja auch für ein klösterliches Pensionat zu Hall gelegentlich 10,000 Fl. disponibel hatte. Der Student, der Gymnasiast, der Handwerker hat nicht immer dreißig Kreuzer; und was nützt der einmalige Besuch? Man lasse also den Sonntag Vormittag freien Eintritt und begnüge sich mit der Ernte der Werktage, und das Museum wird mehr Freunde gewinnen als bisher.

*** Der Ankauf der Casa Bartholdy für das deutsche Reich**, von welchem wir unlängst Meldung machten, ist bis jetzt nicht perfekt geworden. Der Regierungsvorschlag hat zwar die Zustimmung des Bundesrathes gefunden, die Position wurde jedoch vom Reichstage nach eingehender Debatte aus formalen Gründen für dies Mal abgelehnt. In der nächsten Session wird der Antrag in anderer Form zur nochmaligen Vorlage kommen und aller Wahrscheinlichkeit nach genehmigt werden.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Enzenberg.

(Schluß.)

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Gulden ö. W.	
2036	Andrea Mantegna. Madonna mit dem Kinde. B. 8. (Akademie.) . .	100	—
2040	—— Das Bacchanal bei der Kufe. B. 19.	115	—
2072	Jan Martsz de Jonghe. Reitergefechte. B. 1—6. W. 7, 8. Das komplete Werk des Meisters mit Vischer's Adresse	40	—
2074	J. B. R. U. Massard. Homer. F. Gérard p. mit offener Dedikation	18	—
2075	—— Louis XVIII. F. Gérard p. Abdruck vor der Jahreszahl. (Akademie.)	36	10
2076	—— Die heilige Cäcilie. Raffael p. Vor dem Wappen und vor der Dedikation. (Akademie.)	37	—
2078	Ant. Masson. Guillaume de Brisacier. N. Mignard p. R. D. 15. Zweiter Abdruck mit dem Stichfehler in dem Worte „Sekretär“. (Akademie.) . .	50	—
2081	—— Marschall d'Harcourt. Le cadet à la perle. Vor der Retouche . .	61	—
2113	Israel van Meckenen. Der Gang Mariens zum Tempel. B. 32. (Artaria.) .	51	—
2120	—— Anbetung der Könige. B. 36. . .	98	—
2121	—— Tod der h. Jungfrau. B. 40. . .	63	—
2122	—— Der Orgelspieler. B. 175. . .	105	—
2131	Monogrammist B. M. um 1480. Johannes auf Patmos (Pass. II, p. 125. 6, restaurirt.)	191	—
2137	—— D. A. mit den gekreuzten Federn. Ornament. Pass. V, p. 227 . . .	130	—
2138	—— E. S. um 1466. Der heilige Bartholomäus. B. 56. (Gutekunst) .	575	—
2139	—— Der heilige Philippus, sitzend. B. X, p. 21, 32.	110	—
2140	—— Die Geburt Christi. Einziges unbeschriebenes Exemplar. Im Vordergrunde, nach rechts gewendet, die Jungfrau knieend, das in den Falten ihres Mantels liegende Kind betrachtend. Neben dem Kinde drei aus einem Notenblatte singende Engel, links hinter der Maria Joseph mit der Laterne. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit einem Fluß, aus welchem rechts ein großer Felsenkegel hervorragt. (203×142 Millimeter gr.) Dieses Blatt rührt von jenem höchst seltenen Stecher her, dessen Arbeiten von Bartsch und Passavant eines Theils unter dem Collectivnamen: Meister E. S. vom Jahre 1466 zusammengefaßt, anderen Theils aber unter der Bezeichnung: der Meister der Sybille, beschrieben wurden. (Danlos & Delisle.)	2010	—
2145	—— J. B., mit dem Vogel. (G. B. del Porto.) Die Entführung der Europa. B. 4.	125	—
2147	—— Tritonenkampf. B. 20.	48	—
2152	—— St. Hieronymus. (Nagler, Monogr. Nr. 15.) Kopie nach H. S. Beham. B. 60	55	—
2156	—— L. C. Z. um 1492. Christus, vom Satan in der Wüste versucht. Pass. VI, p. 361. (Thibaudeau.) . . .	375	—
2158	—— N. H. (Hans Lützelburger.) Bauern im Kampfe mit nackten Männern. Holzschnitt. Pass. III, 443, 2. Abdruck mit den vollständigen Versen im Unterrande. (Thibaudeau.) . .	295	—
2168	Paolo Mercurj. Les moissoneurs. L. Robert p. Abdruck vor der Schrift, nur mit dem Künstler- und Druckernamen. (Akademie.)	50	—
2218	Benedetto Montagna. Die Opferung Isaaks. B. 1. (Thibaudeau.) . . .	70	—
2220	—— Der neben dem Palmbaum sitzende Mann. B. 28.	27	—
2227	Raffael Morghen. Francesco di Moncada. A. v. Dyck p. Abdruck mit Nadelschrift. (Akademie.)	40	—
2228	—— Die Familie des Herzogs von Holstein-Beck. A. Kauffmann p. Vor der Schrift.	36	—
2230	—— Ruhe auf der Flucht. N. Poussin p. Abdruck mit Nadelschrift.	50	—
2233	—— Das Abendmahl. L. da Vinci p. .	177	—
2236	—— Aurora. G. Reni p.	54	—
2237	—— Der Tanz der Jahreszeiten. N. Poussin p.	61	—
2239	Raffael und Antonio Morghen. Die Transfiguration. Raffael p. Abdruck vor der Schrift. (Artaria.)	71	—
2254	Johann Gotthard von Müller. Louis XVI. F. Duplessis p. Abdruck mit Nadelschrift.	22	—
2260	—— Die Schlacht bei Bunkershill. 1775. J. Trumbull p. Abdruck vor der Schrift	30	—
2262	Friedrich Müller. La Madonna di San Sisto. Raffael p. Abdruck vor der Retouche	80	—

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Gulden ö. W.	
2287	Gillis Neyts. Die Landschaft mit der Holzbrücke und den Windmühlen. B. 5.	25	—
2288	—— Die Landschaft mit dem Reiter bei den großen Bäumen. B. 6. (Akademie.)	26	50
2291	Nicoletta da Modena. Reiches Ornament mit Apollo und Pan. B. 57	151	—
2295	Niello. Landschaft mit einer Jagd, von Pass. III, p. 498, als eine Arbeit Bartel Schön's bezeichnet. (Thibaudeau)	200	—
2326	Adr. v. Ostade. Das Maler-Atelier. B. 32.	25	—
2330	—— Das Vesperbrod. B. 50. Abdruck vor den Contretaillen auf der Sessellehne. (Akademie.)	58	10
2340	Palmiero. L'éducation de l'Amour. Parmeggianino p. Abdruck mit Nadelschrift	32	—
2381	Georg Pencz. Judith und Holofernes im Zelte. B. 24.	16	
2382	—— Judith und ihre Magd	13	60
2398	—— Die Einnahme von Karthago. B. 86. Erster Abdruck	20	—
2407	—— Friedrich der Großmüthige. B. 126.	45	—
2470	Pontius. Erzherzog Leopold Wilhelm. F. Luycx p.	15	—
2478	Porporati. Adam und Eva beweinen den Tod Abel's. A. van der Werff p. Vor der Schrift.	19	10
2479	—— Das Bad der Leda. A. Correggio p. vor der Schrift.	27	10
2480	—— Le coucher. J. Vanloo p. Vor der Schrift	37	10
2482	P. Potter. Die Pferde. B. 9—13.	120	—
2483	—— Der Kuhhirt. B. 14. Vor de Wit's Adresse	13	—
2484	—— Der Schafhirt. B. 15. Mit der Adresse von Clement de Jonghe	26	50
2501	Marc. Anton Raimondi. Der Kindermord nach Raffael. Zweite Platte, ohne das Tannenbäumchen. B. 20. (Danlos & Delisle.)	66	—
2525	—— Amadeus. B. 355.	53	—
2528	—— Die Poesie. B. 382.	68	—
2537	—— Der Guitarrespieler, nach Francia. B. 469.	55	—
2545	Rembrandt van Rhijn. Rembrandt mit dem Federbarett. B. 20.	20	—
2546	—— Brustbild in Oval. B. 23.	27	—
2547	—— Die Verkündigung an die Hirten. B. 44. Abdruck mit der deutlich sichtbaren Landschaft. (Akademie.)	90	—
2548	—— La petite Tombe. B. 67. Abdruck auf Papier mit dem Amsterdamer Wappen	39	—
2549	—— Die große Erweckung des Lazarus. B. 73.	38	50
2550	—— Das Hundertguldenblatt. B. 74.	71	—
2551	—— Das große Ecce-Homo. B. 77. (Akademie.)	280	—
2552	—— Die große Kreuzabnahme. B. 81.	70	30
2553	—— Der barmherzige Samariter. B. 90.	120	—
2554	—— Der Tod der Maria. B. 99.	40	—
2556	—— Das Schwein. B. 157.	42	—
2557	—— Die Landschaft mit den drei Bäumen. B. 212.	300	—
2558	—— Rembrandt's Mühle. B. 233.	90	—
2565	—— Der große Coppenol. B. 283.	199	—
2566	—— Der Bürgermeister Six. B. 285	80	—
2567	—— Die große Judenbraut. B. 340.	106	—
2568	—— Das Studienblatt zur Judenbraut. B. 341.	40	—
2595 u. 2596	Antonio Ricciani. Pyrrhus ermordet den Priamus, und Judith zeigt dem Volke das Haupt des Holofernes. P. Benvenuti p. Beide Blätter vor der Schrift. (Akademie.)	61	—
2597	J. Th. Richomme. Der Triumph der Galatea. Raffael p. Abdruck mit dem Stempel des Stechers. (Akademie.)	38	—
2599	—— Thetis mit den Waffen des Achilles. F. Gérard p. Abdruck mit dem Stempel des Stechers. (Akademie.)	30	10
2629	Robetta. Die ärgerliche Alte und die beiden Liebespaare B. 24.	27	—
2673	Peter Paul Rubens. Der heilige Franciscus in Extase.	24	—
2674	—— Die heilige Katharina auf Wolken	50	—
2684	Prinz Ruprecht von der Pfalz. Der Matrose und die Fischerin am Meeresstrande, radirt	48	—
2685	—— Soldat auf seine Hellebarde gestützt, neben ihm ein sitzender Bettler	31	—
2689	Jakob Ruysdael. Die Landschaft mit den Reisenden. B. 4. (Albertina.)	120	—
2691	—— Die Eichen beim Kornfeld. B. 5, mit der Adresse	25	10
2692	—— Die drei Eichen. B. 6.	32	—
2752	Herman Sachtleven. Die Ansicht des weißen Frauenthores zu Utrecht. B. 29.	20	50
2798	G. Fr. Schmidt. Pierre Mignard. H. Rigaud p. J. 59. Abdruck vor dem Stern	44	10
2860	Barthel Schön. Sitzender Bauer, ein getheiltes leeres Wappenschild haltend. Kopie nach M. Schön. B. 17. Pass. III, p. 498. (Thibaudeau.)	200	—
2861	—— Zwei raufende Bauernjungen. Pass. III, p. 489. (Thibaudeau.)	375	—
2864	Martin Schongauer. Die Geburt Christi. B. 4. Abdruck auf Papier mit dem gothischen P.	180	—
2870	—— Die Geißelung. B. 12. (Akademie.)	88	—
2871	—— Die Dornenkrönung. B. 13.	75	—
2874	—— Die Kreuztragung. B. 16.	77	—
2875	—— Die Kreuzigung. B. 17.	70	—
2877	—— Die Grablegung. B. 18.	65	—
2881	—— Die große Kreuztragung. B. 21.	75	—
2882	—— Christus am Kreuz. B. 24.	220	—
2883	—— Das große Krucifix. B. 25.	81	—
2885	—— Die Madonna auf der Rasenbank. B. 30.	59	—
2894	—— St. Georg. B. 52. (Akademie.)	201	—
2895	—— St. Jakobus von Compostella. B. 53. Vor der Schrifttafel.	152	—
2903	—— Die junge Frau mit dem Einhorn im Wappenschilde. B. 97. (Akademie.)	139	—
2904	—— Die junge Frau mit der Rohrdommel im Wappenschilde. B. 98. (Thibaudeau.)	120	—
2907	David Schulz. Die Fabel vom entfiederten Pfau.	29	50
2908	Johan Schumer. 5 Blatt Thierstücke	41	—
2921	William Sharp. Elliot's Ausfall aus Gibraltar. J. Trumbull p. Abdruck mit Nadelschrift	35	—
2922	—— Die Belagerung von Gibraltar. J. S. Copley p. Remarque-Druck vor Ausfüllung des Plattenrandes	32	—
2923	—— Die heilige Cäcilie. Dominichino p. Abdruck mit Nadelschrift vor der Jahreszahl 1791.	41	—
2925	—— Die Kirchenväter in Berathung über die unbefleckte Empfängniß Mariä. G. Reni p.	49	—
2987	Dirk Stoop. Die Folge der Pferde und Reiter. B. 1—12	20	—
2993	Robert Strange. Die Verkündigung Mariä. G. Reni p. Abdruck vor aller Schrift. (Akademie.)	70	—

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Gulden	ö. W.
3012	Jonas Suyderhoef. Die vier Bürgermeister von Amsterdam. Keyser p. W. 102. (Akademie.)	49	—
3045	David Teniers. Der große Bauerntanz. Rigal. 1.	52	10
3077	Paolo Toschi. Die Kreuzabnahme. D. R. da Volterra p. Probedruck mit der weißen Stelle im Kreuze. (Akademie.)	101	—
3079	—— Der Einzug Heinrich's IV. in Paris. Gérard p. Abdruck vor der Schrift.	105	—
3183	Jan de Visscher. Der große Ball. N. Berchem p. W. 71. Abdruck vor aller Schrift. (Akademie.)	40	—
3364	Joh. G. Wille. Sara stellt dem Abraham die Hagar vor. C. W. E. Dietrich p. Abdruck vor aller Schrift und vor dem Wappen.	19	—
3365	—— Der Tod des Marcus Antonius. P. Battoni p. Abdruck vor aller Schrift nur mit dem Wappen . . .	28	—
3369	—— Das Familienconcert. G. Schalken p. Abdruck vor aller Schrift, nur mit dem Wappen	40	—
3411	W. Woollett. The Death of General Wolf. B. West p. Abdruck mit den weißen Stellen an den Füßen des Generals	100	—
3412	—— The Battle at la Hogue. B. West p. Abdruck vor der Dedikation . .	100	—
3415	—— Cicero at his villa. R. Wilson p. Abdruck mit einer Zeile Nadelschrift. (Akademie.)	60	—
3451	M. Zasinger. Das große Turnier. B. 14.	120	—
3452	—— Die Umarmung. B. 15. (Akademie.)	90	—
3484	Zwott. Die Anbetung der Könige. B. 1.	220	—

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Casati, C. C., Notice sur le musée du château de Rosenborg en Danemark concluant à la création d'un musée historique de France, avec notes complémentaires sur le musée Grune Gewœlbe, de Dresde, et sur de faïences danoises inédites. Paris, Didier. 8⁰. 66 S. u. 12 Tafeln.

Champier, V., L'Année artistique. Les Beaux-arts en France et à l'étranger; l'administration, les musées, les écoles, le Salon annuel, l'Exposition universelle; bibliographie et nécrologie, etc. Paris, Quantin. 1878. 8⁰. IV u. 700 S.

Clement, Clara Erskine und Laurence Hutton, Artists of the nineteenth century and their works. A handbook containing two thousand and fifty biografical sketches. London, Trübner & Co. 8⁰. 2 Bde. à ca. 380 S. 1 £ 1 sh.

Ménard, René. Les Curiosités artistiques de Paris. Guide du promeneur dans les musées, les collections et les édifices. Paris, Delagrave. 8⁰. 72 S. 4 fr.

Zeitschriften.

L'Art. No. 229.
La peinture au salon de Paris 1879, von Eugène Véron. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 367.
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, von Ch. H. Middleton. — Grosvenor Gallery.

Journal des Beaux-Arts. No. 9.
Exposition de la Société Française de Bienfaisance. — Correspondance d'Anvers. — Collection de W. Müller de Königswinter.

Kunst und Gewerbe. No. 22.
Das South-Kensington-Museum in London.

Blätter für Kunstgewerbe. No. IV.
Aeltere Goldschmiedkunstwerke in Oesterreich-Ungarn, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Stickmuster Galizischer Hausindustrie; Weinkanne mit Bechern aus vergoldetem Silber; Albumdecke; Tisch aus Eichenholz; Schmiedeeiserne Leuchter; Bett in gedrehter Arbeit.

Gewerbehalle. No. 6.
Gewölbedecoration, von O. Lessing; Pendeluhr; Schrank; Silberne Zuckerschale; Wandtäfelung im Kloster S. Martino in Neapel; Buchdeckelpressungen aus dem Germ. Museum in Nürnberg; Rähmchen für Photographien; Fayence-Gefässe.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 6.
F. Schaper's Bismarck-Statue in Köln. — Begegnung zweier Karawanen in der Wüste, von W. Gentz. — Ein jüdischer Händler auf der Wartburg, von Karl Gehrts. — Die verrätherische Studie, von F. Brütt. — Steppenpferde im Schneesturm, von C. Suhrlandt. — Der Leuchtthurm von Eddystone, von J. M. W. Turner. — Im Vorzimmer des Arztes, von Fr. Hiddemann.

Berichtigung.

Zeitschrift, S. 113 ist in Lomazzo's Sonett, Z. 3 v. u. zu lesen: „moti" statt „morti"; S. 148, Anm. 1, Z. 2 ist vor „zwei" der Artikel „die" ausgefallen.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von A. Quantin in Paris.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

12. Juni



Nr. 35.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Pariser Salon. I. — Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris. (Schluß.) — Joh. v. Schraudolph †. — Kunstpflege in Bayern. — Neuentdeckte etruskische Gräberstadt; Aus Olympia. — Architekt Prof. Thiersch. — Verbindung für historische Kunst; Kunstverein für Rheinland und Westfalen. — Internationale Kunstausstellung in München. — Virchow über Schliemann; Die Jury für die Münchener Lokal-Kunstausstellung; Der Bau der Kunsthalle in Düsseldorf; Ein neues Körner-Denkmal; Eötvös-Denkmal in Pest. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Der Pariser Salon.

I.

Wohl selten ist der Nachtheil der Ueberproduktion schärfer als bei dem diesjährigen Pariser Salon zu Tage getreten. Beinahe tausend Nummern — nicht Kunstwerke — mehr als sonst hat die allzu nachsichtige Jury zugelassen, und eine Ueberfülle unbedeutender Anfänger- und Stümperarbeiten macht sich dort neben den Meisterwerken der modernen französischen Schule breit, ermüdet das Auge, erschwert das Studium und schmälert der Elite den wohlverdienten Erfolg. Von allen Seiten wird die dringende Nothwendigkeit einer Reform betont, durch welche man zugleich die tüchtigen Maler wieder zur Ausstellung im Salon zu veranlassen hofft. Mit jedem Jahre mehren sich die Lücken im Kreise; diesmal zählen auch Gérôme, Gustav Boulanger, Hamman, Lambert, Louis und Moritz Leloir, Mussini, Pasini, Protais, Tony Robert-Fleury, Vetter und Vibert zu den Abwesenden. Drei, manchmal vier Reihen übereinander bedecken Gemälde jeder Art die Wände, und trotzdem hat man noch einige neue Räume verwenden müssen. Bei den Bildhauerarbeiten, den Zeichnungen und den Aquarellen war der Zudrang, geringer und trotzdem weist der Katalog die Gesammtsumme von 5895 Nummern auf!

Unter den Gemälden wendet sich das Interesse zunächst dem Porträt und den vom Staate schon vor der Eröffnung des Salons erworbenen Arbeiten zu, deren Aufschrift „acquis par l'état" die Kritik mit Recht herausfordert, denn die Parteiinteressen haben mit im Rathe gesessen. Das Porträt ist einer der Glanzpunkte der modernen französischen Schule, ein Gebiet, worauf ihr die Triumphe nicht fehlen können, so lange sie Meister wie Bonnat, Carolus-Duran, Cabanel, Cot und Bastien-Lepage, lauter regelmäßige Gäste des Salons, besitzt, auf dem Gebiete der Landschaft macht sich dagegen die Abwesenheit der großen Lyriker mit Pinsel und Palette, Rousseau, Millet, Corot und Diaz traurig fühlbar, obgleich Segé, Bernier, Busson und Lansyer, sowie der jüngere Nachwuchs, Bastien-Lepage an der Spitze, das alte Prestige nach besten Kräften und mit gutem Geschick aufrecht zu erhalten bestrebt sind. Die akademischen Traditionen der Villa Medicis auf dem mythologischen Gebiete vertreten Bouguereau und Jules Lefebvre, Henner und Puvis de Chavannes, Jeder in seiner Weise, auf dem diesjährigen Salon; das historische Genre kultivirten Jean Paul Laurens, der Freund der Greuelscenen, Melingue und Flameng, und die fromme Legende hat einen Dolmetscher in Duez gewonnen. Unter den fremden Ausstellern zählen in erster Linie die Belgier, denen sich vereinzelte Deutsche, Engländer und Italiener anschließen.

Bonnat's Porträt Victor Hugo's war schon seit Monaten Tagesgespräch in Kunstkreisen und ist hier zu einem der Brennpunkte der Aufmerksamkeit geworden. Im einfachen dunkeln Ueberrocke, die Weste hoch zugeknöpft, so daß nur der umgeschlagene Kragen und ein Eckchen Weiß sichtbar bleiben, sitzt der greise Dichter in ungezwungener Haltung, die Rechte in die Weste geschoben, das gedankenschwere Haupt in die linke Hand gestützt, im Sessel und blickt weitoffenen Auges in's Unendliche, unbekümmert um die Wogen

von Neugierigen, deren Blick den seinen sucht. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, aber Bonnat besitzt das Geheimniß der alten Niederländer, Kopf und Hände hell hervortreten zu lassen; das silberweiße kurzgeschnittene Haar und der silberweiße Bart umrahmen das verwitterte Antlitz, und der müde Arm ruht auf einem riesigen Folianten: Griechenlands größter Dichter, Homer, stützt Viktor Hugo, Frankreichs Stolz, so deuten seine Freunde diese Haltung. „Welch tiefes Denkerauge!" meint der Eine; „Seht den Narren," ruft der Nächste, und Beides liegt im Ausdrucke dieses unergründlichen, dem Leben abgelauschten Blickes. Die rechte Hand mit den dicken Adern und dem kurzen starken Daumen ist ein Meisterwerk der Kunst, der Zeigefinger der Linken ruht nachlässig im Haare vergraben. Der ungesuchte Faltenwurf ist nicht minder trefflich wiedergegeben. Bonnat's zweites Bildniß, ein Knieſtück, stellt eine junge blonde Engländerin im blauen Kleide dar. Die Individualität ist auch hier treu gewahrt, aber die blauen Schatten der leicht in einander gelegten Hände sind zu scharf accentuirt und wir geben entschieden dem Porträt Viktor Hugo's den Vorzug.

Carolus Duran, den seine Anhänger scherzhaft Carolus Magnus nennen, ist seit seiner im Luxembourg befindlichen, 1869 gemalten „Dame au gant" mit Riesenschritten vorangegangen. Das Champs de Mars vereinte im vorigen Jahre auch seine Porträts von Emil de Girardin, Gustav Doré und Pasdeloup, aber seine Hauptbegabung ist für das Frauen- und das Kinderbildniß. Wer erinnert sich nicht mit Vergnügen der allerliebsten Kinder des Meisters, welche er in allen Lebensstufen auf die Leinwand fesselte! „L'enfant bleu" zählt zu den bekanntesten darunter. Er versteht es, seinen weiblichen Gestalten den Reiz der Anmuth zu verleihen und sie je nach Alter und Lebensstellung aufzufassen; seine Malweise ist rasch und kühn, mit wenigen Pinselstrichen wird jeder gewünschte Effekt erreicht, und doch trägt das Ganze den Stempel der Vollendung. Ganz in weißen Atlas mit Spitzen gekleidet steht die Gräfin Vandal, eine stolze vollerblühte Schönheit mit röthlich blondem Haar, in ganzer Gestalt vor dem Beschauer. Die Stellung ist ungefähr dieselbe, welche Bonnat der Frau Pasca 1875 gab. Ein langer dunkler vorn offener Pelzmantel ruht kaum noch auf den Schultern und bildet den glücklichsten Gegensatz zu dem schillernden Atlas des Gewandes; eine einzige Theerose schmückt den Busen, der linke halbentblößte Arm hält den Mantel zurück, die rechte Hand spielt nachlässig mit der Lorgnette. Die etwas zu dunkel schattirte Schleppe ist die einzige Schwäche des schönen Bildes. Angesichts der kühnen Art Duran's begreift und entschuldigt man manche traurige Verirrung der Halbtalente, welche ihm nacheifern möchten und dabei auf Abwege gerathen. Das allerliebste Söhnchen seines Freundes Bardoux ist das Original von Duran's zweitem, leider in einer Ecke halbverstecktem Porträt; ein Kragen und eine dunkle Blouse mit grünen Reflexen heben das reizende Köpfchen mit dem blonden, tief in die Stirn herabfallenden Haare und den schelmischen schwarzen Augen; der Hintergrund ist dunkel gehalten.

Alexander Cabanel, der silberhaarige vielgesuchte Maler der Herzoginnen und der Marquisen, aus dessen Atelier schon so mancher Preis von Rom hervorging, hat wiederum ein anmuthiges Frauenbild aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft für den Ahnensaal des Hauses geschaffen. Ein glattes crêmefarbiges, nur mit einem dunkeln Pelzstreifen am Halse und an den Aermeln verziertes Atlaskleid umschließt die schlanke Gestalt, welche in einfachster Natürlichkeit mit der einen Hand den Fächer hält und die andere auf die Lehne eines hellblauen Sessels stützt. Der dunkelblaue Hintergrund paßt sich dem Ganzen harmonisch an. Nicht minder gelungen ist ein männliches Bild, während dort der Fond, der Persönlichkeit entsprechend, ein tiefes sattes Dunkelroth zeigt. — Cabanel's Schüler Cot, der Maler des vielbewunderten „Frühlings", hat zwei Frauenporträts ausgestellt, deren Kolorit und Zeichnung die kleine Niederlage vom letzten Sommer, das Porträt der Marschallin Mac Mahon, vergessen lassen. Beide sind schlank und jung und duftig, beide blond und zart, aber in Toilette, Gesammttypus und Hintergrund durchaus verschieden. Cot liebt die Lichteffekte und hat einen solchen in glücklichster Weise als lichten Sonnenstrahl über das hellblonde lockige Haar der jungen Frau im schwarzen, mit Schmelzperlen verzierten Kleide hingleiten lassen; die zweite Dame, eine dunklere Blondine in einer Toilette Henri III., Gold und Weiß, zeigt mehr Koketterie in Ausdruck und Haltung. Störend wirken bei Cot nur die blauen Töne seiner Schatten, ganz ähnlich wie bei Bonnat's Miß Mary.

Vor einem zweiten Bilde wird es wie bei Viktor Hugo niemals leer von Parisern, es ist Bastien Lepage's Porträt der Schauspielerin Sara Bernard, eines der Ereignisse des Salons. Das talentvolle Mitglied der Comédie Française hat dem Maler seine Aufgabe nicht leicht gemacht, und er hat sie glänzend gelöst. Ganz in Weiß auf weißem Grunde sitzt die Dame im Profile gesehen da und scheint Zwiesprache mit der kleinen Statue des Orpheus in ihrer Hand zu halten, denn die Lippen sind halb geöffnet; das ausgesprochene Profil und das röthliche Haar heben sich scharf von dem lichten Hintergrunde ab und ein heller Bronzerahmen erhöht noch den befremdenden Eindruck des in beschränkten Dimensionen gehaltenen tadellos ausgeführten Bildes. Die „Oktoberzeit" des-

selben jugendlichen Meisters, auf welche wir noch zurückkommen werden, ist in der Technik dem Porträt Sara Bernard's noch überlegen, und Bastien Lepage hat gute Aussicht auf den diesjährigen Preis; auch er ist Schüler Cabanel's.

Nelie Jacquemart hat zwei gute männliche Porträts ausgestellt. Entschiedenen Fortschritt bezeichnen Luise Abbema's weibliche Bildnisse: Jeanne Samary, die blonde, blauäugige, stets zu Scherz und Lächeln bereite Schauspielerin, und eine ernste schöne Frau in dunkler Kleidung. Der belgische Historienmaler Emil Wauters, dessen „Wahnsinn des Hugo van der Goes" das Brüsseler Museum schmückt, stellt sich mit dem Bilde der Frau Judic als Porträtist vor; das schelmische Gesicht der Schauspielerin ist sprechend ähnlich. Auch Maler und Bildhauer sind im Kreise vertreten, Sargent führt uns das bekannte dunkellockige Haupt seines Lehrers Carolus Duran vor, Spiridon den Italiener Monteverde, den Schöpfer der auf der vorigjährigen Ausstellung preisgekrönten Marmorgruppe „Jenner impft seinen Sohn."

Während Bonnat den Großvater malte, ward Boillemot beschäftigt, Georg und Johanna Hugo, die beiden Enkelkinder des Dichters, zu einer anmuthigen Gruppe zu vereinen. Es sind zwei liebliche Gestalten; der helläugige Knabe steht hinter dem Sessel der Schwester, welche frisch und fröhlich in die Welt blickt und das Buch des Ahnen „L'art d'être grand père" als geistiges Adelsdiplom in der Hand hält. Das Doppelbildniß ist mehr des Gegenstandes als der Ausführung wegen interessant.

Das Aufsuchen des Porträts hat uns durch alle Säle geführt, und wir wollen zum Schlusse dieses ersten Berichtes eine kurze Rundschau unter den vom Staate angekauften Werken halten. Da ist zunächst der „Heilige Cuthberth" von Duez, das wunderbarste aller riesigen Triptychen, welche je das Atelier eines Legendenmalers verließen. Es stellt drei Episoden aus dem Leben des Heiligen dar, zuerst wie er als Knabe zu nächtlicher Zeit eine Heerde von Schafen hütet und die Seele seines Oheims, des Bischofs von Lindisfarn, als helle Feuerflamme gen Himmel fahren sieht. Dann, auf dem großen Mittelbilde, wie er selbst als Bischof von Lindisfarn, an einem heißen sonnigen Tage — Duez hat zum Zwecke seiner Studien mehrere Monate auf dem Lande zugebracht, — auf ungebahnten Wegen, nur von einem Knaben begleitet, im vollen Ornate mit Bischofsstab und Mütze durch seine Diöcese wandert und von einem Adler wunderbar gespeist wird. Auf dem dritten Bilde hat der Würdenträger der Kirche sich in die Einsamkeit zurückgezogen und bestellt, dürftig mit einer Hose und arg zerrissenen Strümpfen bekleidet, im Schweiße seines Angesichtes sein Feld. Die Vöglein des Himmels, eine bunte Schaar der verschiedensten Art, laden sich zu Gaste, die frische Aussaat aus den Furchen zu picken, bis die kindliche Bitte des Heiligen, ihm soviel er bedürfe zu seiner Nahrung zu lassen, sie augenblicklich verscheucht. Duez will das mittelalterliche Heiligenbild durch eine schmucklose Darstellung der Legende ersetzen, er hat sich bestrebt, im landschaftlichen Hintergrunde Treue der Perspektive und des Kolorites festzuhalten und seinen Personen eine natürliche Haltung zu geben, was ihm auch theilweise gelungen ist. Die Gestalt des bis zum Gürtel entblößten, dem Adler voll freudigen Staunens die Arme entgegenstreckenden Knaben ist ungekünstelt, voll Leben und Bewegung, und das naive Vertrauen im Blicke des Bischofs erinnert an altvergangene Zeiten der Heiligenmalerei.

Bouguereau's „Geburt der Venus", ein figurenreiches Gemälde, wo sich Liebesgötter und Tritonen um die auf einer Muschel stehende schaumgeborene Göttin drängen, leitet auf ein anderes Gebiet. Mit einer wohlgelungenen Bewegung drückt sie das lange nasse Haar aus, zu ihrer Rechten blickt ein liebendes Paar froh erregt zu ihr auf, Tritonen stoßen zum Gruße des Willkommens in das Muschelhorn und liebliche Kinder tummeln sich auf einem Delphin zu ihren Füßen. Es ist eine akademische Arbeit, deren Zeichnung gut, deren Kolorit dagegen matt und ungleich ist. Warum sind die Tritonen so dunkel gehalten, die Incarnation der Göttin dagegen so porzellanartig blaß und kalt?

Der Erwerbung von Lefebvre's „Ueberraschter Diana" sowie von Henner's „Idyll", zwei Kunstwerken, auf die wir noch zurückkommen werden, standen früher eingegangene Verpflichtungen hindernd im Wege. Die „Eingemauerten von Carcassonne" können nur aus J. P. Laurens' Atelier hervorgegangen sein, schon der Titel besagt es, aber er hat sich hier aus dem Bereiche der beschaulichen Greuelscenen in das wogende Volksgetümmel begeben, und die Darstellung ist ihm noch nicht recht vertraut. Haureau's Geschichte der Albigenser hat ihm das Thema geliefert, es gilt die Befreiung der eingemauerten Opfer der Inquisition; entblößte markige Arme halten das Brecheisen, die machtlosen Edeln stehen daneben und der Mönch Bernhard Delicieux beruhigt die herandrängende aufgeregte Menge, so lautet die Erklärung; aber das rechte Leben und die Bewegung fehlen in Antlitz und Haltung der Versammelten. Alles geht ruhig vor sich, der Mönch hebt die Arme so würdevoll, als spende er der betenden Gemeinde den Segen, selbst das zu seinen Füßen knieende und den Saum seiner Kutte küßende Weib erinnert keineswegs an die gewaltige That des Augenblickes. Mit einem Worte, das Bild läßt ebenso kalt wie Me=

lingue's gleichfalls angekaufter „Etienne Marcel vor dem Dauphin Karl, 1358." Beiden liegt der Gedanke an den Sieg der Demokratie zu Grunde, und das erklärt den ihnen gespendeten Beifall. Flameng hat hauptsächlich Angst und Schrecken in seinem „Aufrufe der Girondisten in der Conciergerie, 30. October 1793" veranschaulicht, man vermißt bei diesen bleichen Jammergestalten die geniale Kraft, das wilde Aufbäumen der Verzweiflung, den bittren Trotz und die düstere Ergebung in das Unvermeidliche. Delacroix würde dem Gegenstande andere dramatische Seiten abgewonnen haben.

Laut Delanoy wäre der arme Ritter Della Mancha über Nacht zum wohlhabenden Manne geworden, denn eine reiche Waffentrophäe, Rüstungen, Schilde und Schwerter, dazu Bücher und Pergamentrollen, ist „Don Quichote" betitelt. Aus Jeannin's Atelier holte sich der Staat eine ganze „Wagenladung" frischer duftiger Blumen, bei Leon Herrmann dagegen das „Halali", eine in wilder Jagd den Abhang hinabstürzende Meute, sämmtlich Arbeiten von jüngeren Malern, welche im Luxembourg noch der Vorstellung bedürfen. Der Schwede Salmson läßt uns der Gefangennahme eines Mädchens in einem Dorfe der Picardie beiwohnen; die ganze Bevölkerung ist in voller Aufregung, rings um die ihr Gesicht verbergende Angeklagte schwirrt es wie in einem Bienenschwarme, und die einzelnen Gestalten tragen den Stempel der Lebenswärme und Treue; auch der Einblick in die Dorfstraße verräth gute Perspektivstudien. Damit auch der französischen Ruhmbegierde ihr Recht werde, reihen einige Schlachtenbilder sich den Landschaften, welche den Beschluß der vom Staate angekauften Gemälde machen, an. Medard's „Rückzug" stellt selbstverständlich eine zwar vom Feinde eingeschlossene, doch von einem Linienbataillon wieder befreite Batterie dar; die Gestalten und die Landschaft, die geknickten Baumwipfel und der traurige Charakter des Kriegsschauplatzes sind gut wiedergegeben, obgleich derartige Gemälde im Ganzen monoton erscheinen; nicht jeder Schlachtenmaler kann ein Meissonier oder ein Horace Vernet sein. Die „Episode des Kampfes von Eaux Septiennes" ist der Römerzeit entnommen. Morot belauschte die ambronischen Frauen, als sie nach der Niederlage der Männer ihre Wagenburg mit dem Muthe der Verzweiflung vertheidigten und die Reiterei der Sieger zum Rückzuge zwangen. Wahre Megären von Häßlichkeit, werfen sie sich halbrasend den Andringenden entgegen und scheuchen sie schon durch ihren Anblick zurück: es ist der Triumph des Unschönen. Die Landschaften, fünf an der Zahl, entstammen den verschiedensten Gebieten. Guillaumet's auf dem Salon 1863 für den Luxenburg-Palast erworbenes „Abendgebet in der Sahara" erhält ein Pendant: „Laghouat in der algerischen Sahara." Das figurenreiche Gemälde giebt den Charakter des Landes wie der Bevölkerung getreulich wieder, ohne daß man sich darum eines leisen Seufzers im Gedanken an Fromentin erwehren könnte. Welcher Gegensatz zu dem „Lande des Durstes" in der Privatgalerie Kums zu Antwerpen oder selbst zu dem letzten unvollendeten Werke des entschlafenen Meisters, dem „Arabischen Lager" im Luxembourg! Ebenso wird das 1872 angekaufte Bild von Pelouse, die „Erinnerung an Cernay" im Luxembourg, „Cernay im Winter" von demselben zum Gegenstücke erhalten. Das Gemälde hat schätzenswerthe Eigenschaften, aber man fragt sich trotzdem, warum die Wahl des Komité's sich nicht lieber einem Genrebilde mit landschaftlichem Hintergrunde zuwendete, umsomehr da Bastien Lepage's „Oktoberzeit" erreichbar war. Ebenso empfahl sich Lansyer's „Bai von Douarnenez" zum Ankaufe. Demont's „August im Norden" führt uns in die volle Ernte, man fühlt die Gewitterschwüle der Luft und athmet danach mit Freude die frische, über Hagborg's „Hochfluth im Kanale" schwebende Seebrise ein. Frauen und Kinder waten hier hochaufgeschürzt durch das Wasser und heimsen dort die Ernte ein, des Meeres und der Erde Gaben, wie Hans Makart sagen würde. Es sind zwei schöne wohlgelungene Landschaften, allein wo blieben das Genrebild und das Porträt bei der vom Staate getroffenen Auswahl? Manches anziehende Kunstwerk, das vor der Eröffnung des Salons noch weniger bekannt war, lockt vergeblich im Kreise: die übereilte Erwerbung hat schlimme Frucht getragen.

Hermann Billung.

Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris.

(Schluß.)

Was uns von Blättern der altflandrischen Meister vorgeführt wird, ist der Zahl nach wohl wenig, aber dem Werthe nach viel. Vorerst das berühmte Porträt Philipp's des Guten von Jan van Eyck (Mitchell, Silberstiftzeichnung feinster Ausführung), gestochen von Gaillard in der Gazette des beaux-arts Bd. XXII, S. 84, ein Mönchskopf desselben Meisters (Malcolm, Silberstiftzeichnung) ganz ähnlich ausgeführt wie das Porträt des Kanonikus Jodokus Vydts im Dresdener Kabinet; sodann zwei Federskizzen Rogier's van der Weyden (d'Aumale), Kreuzabnahme und Verklärung, Studien zu den Flügeln eines Diptychon, und ein todter Christus desselben Meisters (Armand, Silberstiftzeichnung) von genauester Wiedergabe des anato-



mischen Details; eine Federzeichnung Hans Memling's (aus der Sammlung F. Didot in die L. Galichon's übergegangen), eine junge Frau vor einer leeren Wiege stehend, früher Hubert van Eyck zugeschrieben und erst durch Waagen als Memling erkannt, endlich unter mehreren Blättern der vlämischen Schule des 15. Jahrhunderts eine trefflich komponirte „Anbetung der Könige“ (Malcolm, Federzeichnung in Bister, lavirt) von jener liebevoll minutiösen Ausführung des Details in Physiognomien und Gewändern, die den alten Flamändern auch in ihren Bildern eigen ist.

Die deutschen Schulen sind fast ausschließlich durch ihre beiden berühmtesten Meister, Dürer und Holbein, repräsentirt. Unter den siebenundzwanzig Blättern des Ersteren seien angeführt: die Federzeichnung von „Jesus vor Pilatus“ (Dumesnil), Studie zu einer der Kompositionen der grünen Passion in der Albertina, der lautespielende Engel an der Balustrade (Mitchell, Silberstiftblatt) gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XVI, S. 217, zwei Aquarellskizzen vom Schlosse zu Trient und einer anderen Tiroler Burg (Malcolm), von der venezianischen Reise herrührend, das Brustbild des Meisters Hieronymus, Architekten des Fondaco dei Tedeschi (Gigoux, Tuschzeichnung, mit dem Pinsel weiß gehöht), ein sorgfältig ausgeführtes Blatt vom venezianischen Aufenthalt herrührend, gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XII, S. 267, eine Studie zum Allerheiligenbilde des Belvedere (d'Aumale, Federzeichnung in Blau und Bister, mit leichten Aquarelllasuren) reproducirt in der Gazette des beaux-arts Bd. VII, S. 26, das Porträt des Bürgermeisters Muffel (Dumesnil, Schwarzstift), dasjenige Lord Morley's (Mitchell, Schwarzstiftzeichnung auf grünem Grund), eine Studie für den Kopf des h. Paulus der Münchener Pinakothek (Mitchell, Schwarzstift auf braunem Grund) und ein Bildniß Friedrich's des Weisen (Armand, Silberstiftzeichnung) gestochen in der Gazette des beaux-arts B. XIX, S. 273. Von Holbein dem Aelteren ist ein Selbstporträt (d'Aumale, Silberstift mit Röthel aufgehöht) und das Brustbild eines Greises mit Pelzmütze (d'Aumale, Silberstift), — von Holbein dem Jüngeren das Bildniß eines Mannes (Malcolm, Silberstift) von markiger aber noch etwas schwerer Behandlung, aus der Zeit vor dem englischen Aufenthalte herrührend, insbesondere aber das Porträt des Johannes Trithemius (d'Aumale, Federzeichnung in Bister, darüber lavirt, und mit Röthel und Weiß gehöht, nur der Kopf ausgeführt) voll unmittelbar lebensvollen Ausdruckes, mit eigenhändiger Bezeichnung des Meisters anzuführen; außerdem noch von M. Schongauer eine liebliche Madonna mit Kind (Mitchell, Federzeichnung auf rothem Grunde) von Hans Baldung ein phantastisch coiffirter Frauenkopf (Mitchell, Federzeichnung in Braun und Weiß auf rothem Grunde) und die Federskizze einer Frau, deren Schleppe der Tod trägt (Mitchell), endlich von Barthel Beham ein großes männliches Brustbild (de Chennevières, Bleistiftzeichnung in Schwarz und Roth mit leichten Aquarelllasuren) von flotter und sicherer Ausführung.

Von den nun folgenden Blättern der Brabanter und holländischen Meister des 17. Jahrhunderts sei nur ganz flüchtig das Bedeutendste herausgehoben: unter zehn Rubens eine Skizze des die Wundmale empfangenden h. Franziskus (v. Beckerath, Federzeichnung), Studie für zwei Schulbilder im Museum zu Köln und Gent, eine Skizze des Raubes der Sabinerinnen (d'Aumale, Farbenstiftblatt), endlich eine Röthelskizze der drei Grazien (Dumesnil) gestochen von Peter de Jode; ferner unter fünfzehn Van Dyck's ein Amorreigen (d'Aumale, Kohlen- und Kreidezeichnung), eine Pinselskizze in Bister zum Porträt des Kardinals Bentivoglio im Pal. Pitti (Dutuit); sowie Schwarzstiftporträts von Gaspar Crayer (Dutuit), Gerhard Seghers (Armand), Daniel Mytens (Lange) und Wilhelm de Vos (Dutuit); — drei köstliche Marinen von van Goyen mit genial hingeworfenen Staffagen (Dumesnil, Charras), zwei feine italienische Landschaftsskizzen von Jan Both (Dutuit und d'Aumale, Federzeichnungen mit Tusch lavirt), ein halbes Dutzend Ostade'scher Wirthshausscenen (d'Aumale), zumeist miniaturhaft fein in Aquarell ausgeführt; — unter dreiundzwanzig Rembrandt's, worunter freilich manche apokryph erscheinen: ein prachtvoller liegender Löwe (d'Aumale, Federzeichnung in Bister, lavirt) offenbar nach der Natur, von überwältigender Kraft und Sicherheit der Charakteristik und Zeichnung, jeder Strich den Meister verrathend, — Judas das Sündengeld den Richtern zurückgebend (Galichon, Federzeichnung mit Tusch lavirt), gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XVI, S. 78, eine wunderbar ausdrucksvolle Studie der Figur des Vaters (Mitchell, Röthelzeichnung) zu der Radirung des Meisters: Joseph seine Träume erzählend (Bartsch, Bd. I, S. 40), eine scharf charakterisirende Federskizze zu einer Gruppe von acht Figuren, die einer Predigt lauschen (v. Beckerath, Bister), endlich ein nackter Akt zu einem Christus an der Säule (d'Aumale, sorgfältig ausgeführte Federzeichnung in Bister und Tusch lavirt), ein Gegenstand, der nach demselben Modell mehreremale vorkommt, u. a. in der Sammlung Warwick zu London; — drei Ruisdael's (Dutuit, Dumesnil, d'Aumale), Federzeichnungen auf Pergament mit grünen Lasuren, Baumgruppen darstellend; drei Potters, darunter die weidende Kuh, von rückwärts gesehen (Arago, Rothstift) eine Studie zu dem gleichnamigen Blatte (Bartsch I, S. 43); endlich zwei Schwarzstiftblätter mit Tusch

lavirt von Hobbema (Dutuit, d'Aumale), ländliche Gebäudestaffagen darstellend. —

Noch kürzer müssen wir uns über die zweihundertfünfundfünfzig Blätter der französischen Schule, insbesondere jener des 18. Jahrhunderts fassen, die für die Franzosen wohl ein begreifliches Interesse, für uns aber weniger Anziehungskraft haben. Von den Künstlern des 16. Jahrhunderts wäre Clouet mit vier zart und fein modellirten Porträts (d'Aumale, Farbenstiftblätter, theilweise lasirt), worunter besonders das der Prinzessin Isabella, Tochter Heinrich's II. sich auszeichnet, sodann die beiden Delaune's, ihrerzeit die gesuchtesten Goldschmiede, mit einer Reihe Entwürfen von Goldschmiedearbeiten anzuführen. Die beiden großen Meister des 17. Jahrhunderts, Nic. Poussin und Claude Lorrain sind, der Erstere mit sechzehn, der Letztere mit neun Blättern repräsentirt; unter jenen finden sich zwei Federskizzen zur Anbetung der h. drei Könige im Louvre, unter diesen mehrere Ansichten aus Rom, (alles dies zumeist aus dem Kabinete d'Aumale). Der Entwurf zur Statue einer liegenden Venus von Puget (d'Aumale, Tusch- und Röthelzeichnung) zeigt uns die kühne und sichere Behandlung des Meisters, wenn auch wohl nicht ganz fest steht, was der Maler David in eine Ecke des Blattes geschrieben: „Je vous engage à garder ce dessin. Il est aussi beau qu'un Michel Ange". — Watteau ist durch sechzehn Blätter vertreten (zumeist de Goncourt und d'Aumale), worunter mehrere sehr lebendige mit weiblichen Studienköpfen in Röthel; Boucher mit einem Dutzend Blättern, darunter einige reizende Mädchenköpfe in Pastell, die uns zeigen, daß selbst dieser berüchtigte Repräsentant des 18. Jahrhunderts Vortreffliches leistet, wo er nichts anderes, als eine getreue Kopie der Natur anstrebt; Greuze mit neun Blatt, darunter eine Skizze des Abschieds (Dutuit) und des bestraften Sohnes (Armand) im Louvre; Fragonard mit zweiundzwanzig Blatt, zumeist Genrescenen, aber auch einigen Landschaftsstudien, die viel erfreulicher sind als jene. Auch die übrigen Maler des Reifrockes und Zopfes, die St. Aubin, Rattier, Latour, Vanloo, Moreau, Lepicier, Carmontelle und wie sie alle sonst heißen, werden über Gebühr reichlich vorgeführt. Den Schluß macht eine Reihe von fünfundzwanzig Blättern von Prudhon, ausschließlich Schwarzstiftzeichnungen auf grauem Grunde, mit Weiß gehöht (zumeist d'Aumale), allegorische Kompositionen und Einzelgestalten, friesartig komponirte Darstellungen der Jahreszeiten in antikisirenden Motiven, Illustrationen zu Tasso, eine Studie, endlich, seines Gemäldes im Louvre: Gerechtigkeit und Rache, das Verbrechen verfolgend, — bei denen allen man die unendliche Sorgfalt und das technische Geschick der Ausführung wohl bewundern, auch der Korrektheit der Zeichnung (mit wenigen Ausnahmen) alle Ehre geben muß, die uns aber doch in ihrer pseudo-antiken Manier heute keine rechte Sympathie mehr abgewinnen können.

Paris, Mitte Mai 1879. C. v. F.

Todesfälle.

Johann v. Schraudolph, Historienmaler, geb. 1808 zu Obersdorf im Allgäu, ist am 31. Mai in München gestorben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. **Kunstpflege in Bayern.** König Ludwig hat genehmigt, daß aus dem budgetmäßigen Fonds für Förderung und Pflege der Kunst nachstehende Beiträge geleistet werden: für die Herstellung eines monumentalen Brunnens in der Stadt und Festung Ingolstadt 15,000 Mk.; für die Herstellung eines Deckengemäldes in dem Vorbildersaal des neuen Gewerbemuseums zu Kaiserslautern 15,000 Mk.; für die Ausführung eines Altargemäldes in der katholischen Kirche zu Arberg 2500 Mk.; für die Vollendung der Wandgemälde in der katholischen Kirche zu Friedberg 4000 Mk.; für die Herstellung eines Glasgemäldes in der protestantischen Kirche zu Bamberg 1700 Mk.; für Herstellung eines Deckengemäldes in der katholischen Kirche zu Waidhaus 4000 Mk.; für die Erwerbung des Kurzbauer'schen Gemäldes, betitelt „ländliches Fest", für die Staatsgalerie 8000 Mk.

Kunstgeschichtliches.

Neuentdeckte etruskische Gräberstadt. Wie die „Italie" meldet, hat man kürzlich eine für die Archäologen sehr interessante Entdeckung gemacht. Beim Bau einer Straße, welche Antimo mit Montorso verbinden soll, fand man unweit Poggio-Mirteto ein etruskisches Grab, welches mehrere Amphoren und Vasen verschiedener Größe enthielt. Die Aufsichtsbehörde hat Ursache anzunehmen, daß dieses Grab nicht allein steht und daß sich ehemals an dieser Stelle eine ganze Nekropole befunden hat. Das Ministerium des öffentlichen Unterrichts hat daher angeordnet, die Untersuchungen fortzusetzen, da sie von Bedeutung für das Studium der etruskischen Geschichte sein können.

Aus Olympia wird berichtet: Von der Heroengestalt zur Rechten des Apollo (vom Westgiebel des Zeustempels) nach welcher bis jetzt vergeblich gesucht war, scheinen jetzt die ersten Stücke zu Tage zu kommen, namentlich ein Armstück, welches auf die Beschreibung des beilschwingenden Theseus bei Pausanias paßt. Auch ist zum ersten Male ein Gewandstück vom Giebel gefunden, an welchem die Farbe sich vortrefflich erhalten hat.

Personalnachrichten.

R. **Der Architekt Professor Thiersch** in Frankfurt a. M., ein Enkel des berühmten Philologen und Philhellenen, ist als Professor an die technische Hochschule München berufen worden und hat diesen Ruf angenommen.

Kunstvereine.

Der Vorstand der Verbindung für historische Kunst hat beschlossen, seine siebzehnte Hauptversammlung, welche auf Anfang September in Kassel anberaumt war, wegen der gleichzeitigen internationalen Ausstellung zu München am 28., 29. und 30. August in München im Lokale des dortigen Kunstvereins abzuhalten. Fertige Geschichts-Bilder, sofern sie nicht in der internationalen Kunstausstellung ausgestellt sind, sowie Skizzen und Entwürfe sind bis zum 24. August an den Kunstverein zu München zu senden. Das Programm zur Versammlung wird Ende Juni versandt werden. Nähere Nachricht ertheilt der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Looff in Langensalza, bei welchem die zur Konkurrenz einzusendenden Kunstwerke anzumelden sind.

Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen feiert am 23. Juni in Düsseldorf das Fest seines 50jährigen Bestehens. Die Enthüllung des Cornelius-Denkmals

wird am 24. Juni stattfinden und Prof. Camphausen die Festrede halten.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Internationale Kunstausstellung in München.** Bis jetzt haben etwa 1000 Künstler mit mehr als 3000 Werken ihre Theilnahme an der internationalen Kunstausstellung zugesichert. Diese wird hiernach um ein Namhaftes stärker beschickt werden als die internationale Ausstellung von 1869. Bereits treffen täglich und von allen Seiten Werke der Malerei und Plastik ein; auch steht eine reiche Vertretung der Architektur durch Entwürfe zu erwarten, wie auch der graphischen Künste. Die Installations-Arbeiten im Glaspalast nehmen einen überaus günstigen Fortgang und gehen ihrer Vollendung rasch entgegen. Nach dem was man über die Einrichtung hört, wird dieselbe in so geschmackvoller und großartiger Weise durchgeführt, daß sie wohl die aller früheren Ausstellungen weit hinter sich lassen wird. Die Restauration wird außerhalb des Glaspalastes ihren Platz finden und theilweise im Freien etablirt werden.

Vermischte Nachrichten.

Virchow über Schliemann. Die Tagesblätter veröffentlichen ein Schreiben Virchow's an ein Vorstandsmitglied der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin, in welchem es über die Ausgrabungen Schliemann's in Troas heißt: „Schliemann läßt einen großen Theil der Oberfläche ganz abräumen, um die »trojanische« Stadt vollständig bloßzulegen. Ungeheure Brandmassen kommen dabei zu Tage. Große Blöcke von ungebranntem Lehm, in plattviereckiger Gestalt, welche zum Aufbau der Mauer benutzt worden waren, sind bis zum Schmelzen abgebrannt; sie tragen vollständige Glasurüberzüge. Heute (am 10. April) wurde auch in meiner Gegenwart ein neuer »Schatz« von Gold, ganz ähnlich dem im 6. Hefte unserer Zeitschrift für Ethnologie abgebildeten, mit langen Kettengehängen gefunden, mit ihm eine Reihe goldener Scheiben, wie sie in Mykenä so häufig waren. Ich kann also schon jetzt aus eigener Wahrnehmung bezeugen, daß die Schilderungen Schliemann's wahrheitsgetreu sind. Er ist von unermüdlicher Thätigkeit und wahrhaft bewundernswerth in seiner Ausdauer. Da auch E. Burnouf von Paris hier ist, so wird jedenfalls die Authenticität dieser letzten Ausgrabungen gesichert sein."

R. **Die Jury für die Münchener Lokal-Kunstausstellung.** In der Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft vom 30. v. Mts. wurde der Antrag des Malers C. E. Morgenstern auf Aufhebung der Jury für die Lokalkunstausstellung berathen. Das Ergebniß der sehr erregten Debatte, an der sich namentlich der Antragsteller, der Vorstand der Genossenschaft, Architekturmaler C. Hoff und Jul. Köckert betheiligt hatten, war die Ablehnung des Antrages, nachdem die Mehrzahl der Anwesenden die Ueberzeugung gewonnen, daß von der beantragten Beseitigung der zwar erst einige Jahre bestehenden, aber doch von günstiger Wirksamkeit gekrönten Institutes der Jury eine ersprießliche Folge für die Bedeutung der Lokalausstellung nicht zu erwarten, vielmehr im Interesse der guten Sache dessen Beibehaltung zu wünschen sei, insofern als die Jury eine Schranke bilde, um der Ueberfluthung der Ausstellung mit Kunstwerken zweifelhafter Art zu steuern, und dadurch dem Publikum eine gewisse Bürgschaft gewähre für den Werth der zum Verkauf ausgebotenen Kunsterzeugnisse.

B. **Der Bau der Kunsthalle in Düsseldorf** ist nun endlich in seinen Vorarbeiten zum Abschluß gekommen und hat die amtliche Genehmigung gefunden. Schon unterm 5. März bestätigte der Handelsminister den von der Regierungsbehörde bewilligten Bauplatz auf dem von vorn herein von der Künstlerschaft hierzu erwählten Friedrichsplatz und gegenwärtig sind zahllose fleißige Hände mit der Fundamentirung des neuen Gebäudes beschäftigt. Leider bietet dieselbe wieder verschiedene unerwartete Schwierigkeiten, indem man einestheils auf Wasser und anderntheils auf das von den früheren Festungswerken herrührende Mauerwerk stößt, so daß man das ganze Fundament auf Bögen errichten muß, welche über die alten Mauern geschlagen und von acht und dreißig Pfeilern getragen werden. Der Bau wird nach dem Entwurf des Professors Ernst Giese in Dresden, des Erbauers des neuen Düsseldorfer Stadttheaters, ausgeführt, welcher in der hierzu ausgeschriebenen Konkurrenz gekrönt wurde, während der Plan des Baumeisters Riffarth den zweiten Preis erhielt. Ueber die spätere Vertheilung der Räume in der Kunsthalle hat zwischen den beiden betheiligten Parteien, der Stadt und der Künstlerschaft, eine Einigung leicht und befriedigend stattgefunden und in etwa vier Jahren soll das Gebäude vollendet dastehen. Hoffentlich wird es den daran geknüpften Erwartungen vollauf entsprechen.

Ein neues Körner-Denkmal. Aus Dresden wird der N. Fr. Pr. geschrieben: „Der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin wird am Grabe Theodor Körner's in Wöbbelin eine Porträtbüste dieses Dichters und Helden aufstellen lassen. Mit der Ausführung derselben wurde der hiesige Bildhauer Hermann Hultzsch betraut, der sich bereits, namentlich durch die Statue Albrecht's des Beherzten im Meissener Schloßhofe, vortheilhaft bekannt gemacht hat. Auch das Modell zur Körner-Büste ist ihm auf's trefflichste gelungen. Von gleicher Hand rührt die jetzt in der königlichen Kunstausstellung auf der Brühl'schen Terrasse ausgestellte Büste Dr. Emil Peschel's, des Vaters der Idee zu dem hiesigen Körner-Denkmal und des Schöpfers des Körner-Museums, her, die in ihrer Porträt-Aehnlichkeit dem strebsamen Künstler zu aller Ehre gereicht."

Eötvös-Denkmal in Pest. Am 25. Mai wurde in Pest das bronzene Monument des vor acht Jahren verstorbenen ungarischen Staatsmannes, Dichters und Philosophen, Freih. Joseph Eötvös feierlich enthüllt. Einer Korrespondenz der N. Fr. Pr. von demselben Datum entnehmen wir darüber folgende Details: Der Urheber des Denkmals ist ein junger ungarischer Bildhauer, Adolph Huszar, der seine schwierige Aufgabe glücklich gelöst hat. Das in der Wiener k. Erzgießerei gegossene Standbild erhebt sich auf der Ausmündung des Franz-Josephs-Platzes, welche bisher unbenannt gewesen und nunmehr den Namen Eötvösplatz tragen wird. Der Ort der Aufstellung ist nicht ganz glücklich gewählt, denn zwei Seiten der Umrahmung des Platzes werden von geschmacklosen Zinsburgen begrenzt; insbesondere die Südseite wird durch eine mit Thürmchen und Erkern verunzierte Zinskaserne, ein architektonisches Gräuel, abgeschlossen. Nach Norden dagegen und nach Westen ist die Staffage vortrefflich; hier ist es der stilvolle Palast der Akademie der Wissenschaften, deren Präsident Eötvös bis an sein Lebensende gewesen, dort die Donau mit ihren breiten Kais, mit dem Ofener Ufer, der Königsburg und dem Gebirge, welche das Standbild umschließen. Dieses selbst ruht auf einem mächtigen Sockel aus grauem Granit, welcher die Inschriften trägt. Das Standbild zeigt die Kolossalfigur des Gefeierten, bekleidet mit dem ungarischen Attila und darüber in breitem Faltenwurf den Mantel geschlagen, mit dem rechten Fuß nach vorwärts schreitend, den rechten Arm emporgehoben, in der linken Hand eine Rolle haltend. Der ausdrucksvolle Kopf mit der breiten Stirne ist porträtähnlich; aber jener Joseph Eötvös, der im Gedächtnisse dreier Generationen lebt, ist nicht dargestellt, konnte auch nicht versinnlicht werden, da die physische Erscheinung des Menschen eine treue Kopie ausschloß und die verschönernde, namentlich aber die vergrößernde Phantasie des Künstlers an die Arbeit berief. Wie es scheint, hat Huszar der Gedanke vorgeschwebt, den Redner und den Poeten zumeist hervorzukehren; er nahm die Werke statt des Dichters und versinnlichte der Nachwelt die Größe der ersteren. So mußte der Künstler handeln. Wenn die Mitlebenden sich nur schwer an das Bildniß gewöhnen können, so liegt der Grund darin, daß ihnen der Verstorbene auch noch menschlich nahe ist und nicht blos seine Schöpfungen. Eine spätere Generation wird diesen Zwiespalt nicht mehr empfinden und zum vollen Genusse der Huszar'schen Statue gelangen. Aber auch für uns hat der begabte Bildhauer ein Respekt einflößendes Werk geschaffen.

In **Lissabon** hat sich ein Komité gebildet zum Zweck einer Gedächtnißfeier für den portugiesischen Maler Thomaz Annunciacão. Dasselbe beschloß, eine nationale Subscription in Portugal und Brasilien zu eröffnen, um die Kosten für ein dem Künstler zu errichtendes Grabmal aufzubringen und um einen Preis aussetzen zu können, welcher jährlich einem Schüler der kgl. Akademie der Künste in Lissabon zuertheilt werden soll, der sich als Thiermaler besonders auszeichnet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

(Fisher, R.) Catalogue of a Collection of Engravings, Etchings and Woodcuts. 353 Seiten hoch 4. Mit 63 Facsimile-Illustrationen. London, Dulau u. Co.

Zeitschriften.

The Academy. No. 368.
C. Boito, Leonardo e Michelangelo, von J. A. Crowe. — The Salon of 1879, von E. F. S. Pattison.

Chronique des Arts. No. 19.
L'exposition à Marseille. — Le triptyque de Quinten Matsys. — Académie des inscriptions. — Réunion des délégués des Sociétés Savantes des Départements. — L'atelier de tapisseries de Mantoue.

Hirth's Formenschatz. No. 9.
Vier Initialen aus des Johannes Regiomontanus „Epitoma in Almagestum Ptolemei" (Venedig 1496). — Ein Feld mit Holzschnitzerei aus dem Stuhlwerk der Kirche S. Pietro zu Perugia. — B. Poccetti: Skizze zu einem gewölbten Plafond. — Wappen aus A. Dürer's Schule. — Sieben Zierleisten, nach einer Federzeichnung im Museum zu Basel. — Meerweibchen mit Harfe und Wappen, aus Jost Ammann's Wappenbuch. — B. Zan: Pokal — Vier Darstellungen von Pferdegebissen aus Seutter's „Bissbuch." — Eine Thür des Münsschreins, Elfenbeinschnitzwerk von Chr. Angermaier. — Standuhr von Bronze, ausgeführt von B. Fürstenfelder (17. Jahrh.).

L'Art. No. 230.
La Peinture au Salon de Paris 1879. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 23.
Das South-Kensington-Museum in London.

The Portefolio. No. 6.
J. Mac Whirter: „The Vanguard". (Mit Abbild.) — Oxford, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Goya, von P. G. Hamerton. — A. Dürer: The Knight, Death, and the Devil. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

19. Juni

Nr. 36.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Arthur Fitger's neueste Wandgemälde. — Der Pariser Salon. II. — v. Dumreicher, Ueber den französischen National-Wohlstand als Werk der Erziehung; Prof. Springer's Festrede. — Ueber die Alterthümer-Ausstellung in Münster. — Inserate.

Vom 1. Juli bis Ende September wird die Kunstchronik nur alle 14 Tage ausgegeben, also am 10. und 24. Juli, am 7. und 21. August, am 4. und 18. September.

Arthur Fitger's neueste Wandgemälde.

Bremen, im April 1879.

Noch ist kein Jahr vergangen, seitdem die Chronik ihren Lesern über Arthur Fitger's eben vollendete Wandbilder in unserm altberühmten Rathskeller Bericht erstattete, und schon wieder hat sie von einem bedeutsamen Bilderschmuck zu erzählen, mit dem unser reichbegabter Mitbürger in seinem rastlosen Schaffensdrange von Neuem zwei Räumen unserer Stadt die Weihe höherer Schönheit verliehen hat, nämlich dem großen Festsaal im neuen Seefahrtshause und einem kleineren im jüngst vollendeten Reichspostgebäude.

Letzteres, ausgeführt nach dem Plane **Schwatlo's** zu Berlin, ist ein hochstrebender, zinnen- und giebelreicher Bau im Stil norddeutscher Renaissance, so daß seine Formenbildung sich den meisten älteren Baudenkmalen unserer Profanarchitektur auf's harmonischste anschließt.

Sein Material ist theils ein feiner Backstein von warm gelblichem Ton, theils heller Sandstein, aus dem natürlich alle Zinnen, Bekrönungen, Gliederungen und Einfassungen bestehen, und seine Lage am kleinen Platze, der sog. **Domshaide**, den auch das imponirende Gebäude des Künstlervereins und die Erzstatue Gustav Adolfs schmücken, ist die vortheilhafteste, die es im Innern der Stadt dafür geben konnte.

Im Hauptgeschoß befindet sich der erwähnte kleine Saal, und seine Dekoration besteht namentlich in fünf Wandfeldern von gelblichem Ton, von denen jedes ein Centauren- oder Tritonenbild enthält. Die Idee, diese Verbindung von Mensch und Roß oder Mensch und Fisch als Symbol für Land- und Seepost anzunehmen, soll, wie verlautet, von keinem Andern als vom genialen Reichspostmeister Stephan selber stammen. Fitger indeß erweiterte dieselbe noch, indem er jedem dieser Phantasiewesen in meisterhafter Komposition gewissermaßen als Psyche noch eine zweite weibliche Gestalt beigab, die bald mit hochgeschwungener Geißel zu rasendem Laufe antreibt, bald freundlich schmeichelnd sich anschmiegt, bald wieder vorandeutet, als ob sie neue Bahnen anweise, und bald wieder ruhig sich forttragen läßt, wie im sichern Bewußtsein der großen geistigen und weltlichen Macht dieses erdumspannenden Instituts. Genug, die Idee kann schwerlich glücklicher und anmuthiger dargestellt werden. Wer hätte sich nicht schon an den wundervoll komponirten Gruppen der Centauren mit Bacchantinnen oder den Seegeschöpfen mit Nereiden erfreut, die einst aus den verschütteten Städten Herculaneum und Stabiä an's Licht gezogen wurden. Zunächst an diese wird man bei den Fitger'schen Gruppen erinnert, und doch muß man zugeben, daß von einem weiteren Nachbilden derselben auch nicht die Spur zu merken ist, sondern jede als vollkommen eigenthümlich und selbständig erscheint. Dagegen mögen andererseits jene antiken Vorbilder unseren Künstler veranlaßt haben, in der Pinselführung sich ihnen möglichst zu nähern; denn auch sie sind leicht, geistvoll, ja fast skizzenhaft mit Wachsfarbe hingeworfen und bilden in ihrer Weise den anmuthigsten und reizvollsten Wandschmuck, den man sehen kann.

Auch die koloristische Schwierigkeit des gelben Grundes ist mit großem Talent überwunden und der Ton der Figuren äußerst fein und vornehm, aber ihre hervorragendste Schönheit liegt in der meisterhaften Komposition, im Schwung der Linien, in der Grazie der Bewegung.

Eine weit großartigere und bedeutsamere Aufgabe indeß bot unserm Künstler der große Saal des Seefahrtshauses. Dasselbe ist eine aus dem 17. Jahrhundert stammende Stiftung, welche Wittwen und Hinterbliebenen verunglückter und verarmter Seefahrer theils Wohnung, theils Unterstützung bietet und in deren großen Festsaale alljährlich die berühmte sogenannte Schaffermahlzeit stattfindet, ein Bankett, dargeboten von drei Rhedern und sechs Kapitänen und begleitet mit manchen altherkömmlichen Bräuchen und stehenden Gerichten.

Das ansehnliche, wenngleich nicht architektonisch bedeutende Gebäude ist erst vor einigen Jahren in der Doventhorsvorstadt neu aufgeführt, da leider der frühere alterthümliche Bau aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts der Anlage der neuen Kaiserstraße zum Opfer fallen mußte. Viel großartiger als dieser aber hat sich der neue Bau entfalten können, denn draußen vor dem Thore gab es andern Raum als im Häusergedränge der Altstadt.

Die architektonische Eintheilung des besagten großen Saals umschließt neun flache Mauerblenden von ansehnlicher Größe, so daß die beiden schmalen Wände drei und zwei, die Breitseiten je zwei Blenden haben. Sämmtliche neun Felder füllte Fitger nun, einer äußerst glücklichen Idee folgend, mit einem zweifachen, aber doch wieder zu einem bedeutsamen Ganzen verschlungenen Bildercyclus aus, in allegorischen, zum Theil über drei Meter haltenden Kolossalgestalten, an den Schmalseiten die fünf Welttheile, an den zwei andern die vier Winde darstellend. Könnte es für einen Raum, in welchem die Feste einer den Welthandel vertretenden Körperschaft gefeiert werden, einen passenderen und sinnigeren Schmuck geben? Aber voll und ganz stimmen wir auch dem trefflichen Berichte der Weserzeitung darüber bei, daß wahrlich eine eben so tiefe poetische Kraft dazu gehörte, um diese geographischen und physikalischen Begriffe in charaktervolle Gestalten zu verwandeln, wie eine gleich malerische Tüchtigkeit, um diesen allegorischen Figuren warmes Leben einzuhauchen. Die Meisterschaft, mit welcher beide Aufgaben gelöst sind, verdient die vollste Anerkennung und fordert zu Vergleichen mit anderen kühnen Allegorien heraus.

Hier können wir nun nicht umhin, offen zu gestehen, daß wir im Allgemeinen allen Allegorien äußerst abhold sind und dieselben höchstens an solchen Werken und in solchen Räumen gestatten können, die ausschließlich für ein gebildetes Publikum bestimmt sind. Jede der zahllosen Germania's und Victoria's unsrer Kriegerdenkmale, mag sie trauern oder jubeln, erfüllt uns mit aufrichtigem Bedauern, weil wir sicher wissen, daß solche Personificirung unsere niederen Volksschichten, den Arbeiter, Tagelöhner oder einfachen Bauer vom Lande, als völlig unverständlich, fremd und kalt berühren muß. Als Bremer freuen wir uns umsomehr, daß unser treffliches Kriegs- und Siegesdenkmal keine solch fleisch- und blutlose Figur zeigt, sondern dafür einen prachtvollen, siegreich und mit hochflatternder Fahne über den zu Boden geworfenen napoleonischen Adler dahinstürmenden deutschen Krieger, oder unsre Börse keine langweiligen antik gewandeten Repräsentationen der Mechanik, der Schifffahrt, des Land- und Bergbaues und der Fischerei, sondern lebensvolle Gestalten eines Maschinenbauers, Seemanns, Bauern, Bergmanns und Wallfischfängers, an denen Jeder seine wahre Freude haben kann, weil Jeder das volle Verständniß hat.

Das einzigste Mittel aber, wodurch der Künstler uns mit seiner allegorischen Darstellung wahrhaft versöhnen und befriedigen kann, ist eine bis in's Tiefste durchgebildete Charakteristik, die dem Begriffe auf's Umfassendste entspricht. Das hat keiner in so gewaltiger Weise bewiesen, wie der große Rubens, und freudig müssen wir's gestehen, auch in diesen Bildern sehen wir offenbar, daß ihr Schöpfer nicht vergebens seine Hauptstudienzeit in Rubens' Vaterstadt, in Antwerpen, zugebracht hat, ja in der Auffassung und im Kolorit glauben wir sogar echte Anklänge an Rubens wahrzunehmen, wenn auch die Formenbildung, namentlich im Nackten, eher auf Anlehnung an italienische Meister hindeuten mag.

Gehen wir jetzt zur Schilderung der einzelnen Bilder über, wobei wir uns zunächst an einen schon vorhandenen trefflichen Bericht halten.

Jeder Welttheil ist durch eine aufrecht stehende majestätische Frauengestalt dargestellt, in welcher jedoch nur in gemäßigter Weise der Typus einer bestimmten Rasse ausgesprochen ist. Durch zwei kleinere Knaben- oder Jünglingsfiguren, sowie durch einige Symbole ist die ethnographische oder kulturgeschichtliche Bedeutung jedes Welttheils noch kräftiger betont. Allen diesen Gestalten ist ein in gleicher Weise architektonisch behandelter Goldgrund und ein einfaches steinernes Postament gegeben, wodurch namentlich der Eindruck des Festen und Monumentalen gewonnen ist.

Ebenso sicher und klar, wie die Gesammtanordnung, ist die Durchführung der Bilder im Einzelnen. Jedes hat seinen bestimmten Farbenakkord, die Europa allein zeigt einen Reichthum brillanter, aber fein ge-

stimmter Lokaltöne. Die jugendliche Herrscherin, in Weiß und Purpur gekleidet, mit dem Herrscherstab in der Rechten, erhebt das gekrönte Haupt, das ein mächtiger Adler überschwebt, stolz empor. Der zu ihrer Rechten sitzende Jüngling mit der Leier und den Attributen der bildenden Künste blickt begeistert aufwärts, während der zur Linken sitzende in tiefem Sinnen sich über eine Weltkugel bückt und zirkelt, denn die Kunst und die Wissenschaft dienen der Herrscherin als Stützen ihrer weltumfassenden Macht.

Melancholisch wirkt dagegen, trotz aller Farbenpracht, die greise königliche Matrone Asien in ihrem violettpurpurnem Königsmantel und goldschimmerndem Gewande. Müde und wie träumend von längst vergangener Herrlichkeit, blickt sie geneigten Hauptes auf den ältesten Sohn, den gleichfalls träumerisch mit Lotosblumen spielenden schlaffen Buddhisten und scheint den jüngeren, tiefer sitzenden, aber lebhaft emporblickenden Christen wie ihr Stiefkind zu betrachten, während ein mächtiger und prächtiger Königstiger im Hintergrunde sein Haupt aufrichtet. So vereint dies Bild den Ausdruck gesunkener Größe, jähen Gegensatzes der Religionen und einer mächtigen gefahrdrohenden Naturgewalt.

Fast unheimlich aber ruft das Bild der Afrika mit mahnenden Zügen dem Nahenden ein „Zurück“ entgegen. Das Hinterhaupt mit einem tief herabhängenden großen Gewande verhüllt, unten mit einem seltsamen gelbschwarzen Stoffe bekleidet, erhebt das dunkle Weib den rechten Arm gebieterisch abweisend. Ihre Mahnung wird unterstützt durch den furchtbar drohend zum Bilde herausschauenden Löwen, an den sich finster blickend ein Neger lehnt, während sich ein andrer angstvoll an die Mutter klammert; er weiß es ja, wie man trachtet, ihn derselben zu entreißen und fortzuführen in Elend und Sklaverei.

Diesen drei alten Welttheilen gegenüber erblickt man am anderen Ende des Saals die beiden Darstellungen der neuen Welt.

Hier die jugendliche Amerika, hoffnungsfreudig emporschauend und sich selbst den Schleier vom Haupte nehmend. Zu ihren Füßen der fleißige Pflanzer, die reichen Früchte des jungfräulichen Bodens sammelnd, aber in tief ergreifendem Gegensatz zu ihrer Linken der arme rothhäutige Sohn des Landes mit der Todeswunde im Herzen sterbend hinsinkend.

Die größte Einfachheit endlich, in Zeichnung wie in Kolorit, zeigt die Australia, ein zur Andeutung der primitiven Kulturstufe nur wenig bekleidetes junges Weib, das seine scheu und hilflos blickenden Knaben zwar an sich zieht, aber sie zu keiner That ermuthigen zu können scheint. Auch dieser negative Gehalt an Handlung muß eine ernste Stimmung erregen, wobei die Schönheit der Formen und die Anmuth der Stellungen in diesem Bilde den Anblick des Rührenden noch erhöht, und eine innige Theilnahme auch für die tiefste Stufe des Menschengeschlechts hervorruft.

Im Gegensatz zu diesen Welttheilbildern sind die Winde durch frei in der Luft schwebende geflügelte Männergestalten mit ebenfalls begleitenden Knaben dargestellt. Statt des Goldgrundes aber umgiebt sie nur das Gewölk des Himmels, dessen Farbenstimmung dann dem jedesmaligen Charakter des Windes entspricht. Herrscht bei den Welttheilen echt statuarische Ruhe, so ist hier Alles mächtigste Bewegung, obwohl unserer Ansicht nach noch mehr das eigentliche Vorwärtseilen zur Anschauung hätte kommen müssen, wogegen uns die vortreffliche, geradezu meisterhafte Charakterisirung wie die Strenge der Zeichnung mit aufrichtiger Befriedigung erfüllen.

Da ist zuerst der Nord als greiser Alter, eine Krone von Eiszapfen auf dem Haupte, Reif und Schnee im wallenden Barte, als ein echter ungeschlachter nordischer Eisriese in seinem unheimlich kaltgrauen Schneegewölk mit geballten Fäusten sein polterndes Wesen treibend und mit seinen Adlerschwingen die Luft peitschend. Kein Vogel belebt dieselbe, nur der Nordstern glänzt einsam mit kaltem Lichte hoch oben.

Aber welch einen wonnigen Gegensatz bildet ihm gegenüber der liebliche Südwind, ein schöner goldlockiger Jüngling mit sanfter Regung seiner silbergrauen Fittiche, mit leichtem Wallen des rosigen Gewandes und die Hände wie ringsum segnend ausgebreitet und in sonniger Luft daher schwebend, während blumenstreuend und flötenblasend freundliche Knaben nebst der frühlingverkündenden Schwalbenschaar ihn begleiten; das ganze Bild ein wonniges Gewoge von goldigen, rosigen und fein grauen Farbentönen, als ob ein glück- und schönheitserfüllter Frühlingsmorgen uns mit all seiner strahlenden Herrlichkeit umfangen wollte.

Dann in abermaligem Gegensatz Ost- und Westwind. Jener ein wildbärtiger kraftvoller Mann, mit Heftigkeit seine Pfeile versendend, sein fuchsiges Haar emporgerichtet, Gewand und Gewölk voll eigenthümlich gelbröthlicher und fahlbrauner Töne, daß wir an Dürre und Staub denken müssen.

Und zu allerletzt dagegen der Regenbringer, der West, eine glänzend weiße jüngere Mannesgestalt, aber mit dunklen Rabenschwingen durch das schwergraue Regengewölk mit seinen Begleitern einherfahrend, davon der eine des Regens symbolische Quelle, den Wasserkrug trägt, während der andere eine lange sturmheulende Tuba bläst und eine weiße Möve vor sich herjagt.

Sei es denn genug der Beschreibung, welche, wie ich hoffe, dem Leser wenigstens einen ungefähren Begriff von der Aufgabe und deren Lösung geben wird!

Die Schöpferkraft und der Fleiß, den Fitger in dem kurzem Zeitraum der letzten dritthalb Jahre entfaltet hat, sowie die Zahl seiner darin vollendeten Werke grenzt nahezu an's Wunderbare; die bloße Aufzählung derselben wird dies schon hinlänglich darthun. Seit den Rathskellerbildern entstanden vor Allem die eben beschriebenen neun Kolossaldarstellungen im Seefahrtssaale; damit fast zugleich die fünf halblebensgroßen Centaurengruppen für das Postgebäude, mit deren Aquarellkopien er im Auftrage des Generalpostmeisters Stephan (für das Reichspostmuseum zu Berlin) gegenwärtig beschäftigt ist; danach ein Plafond für Mainz (reicher, von Vögeln, Schmetterlingen und achtzehn reizenden Putten umspielter Blumenkranz); dann die Decken- und Wandmalereien in den Gemächern zweier hiesiger hervorragender Renaissancebauten unseres hochbegabten Architekten Karl Poppe, nämlich in der Knoop'schen Villa zu Oberneuland die Darstellungen der vier Jahreszeiten, wo ein Liebespaar im Rosenhag den Frühling, ruhende Schnitter den Sommer, heimkehrende Winzer den Herbst und alternde Eltern, die den Sohn aus ihrem Heim entlassen, den Winter bezeichnen; im Deetjen'schen Hause aber eine reiche Decke mit den Gestalten der Nacht und des Morgens, sowie mit einem mächtigen Rosenkranz, der den Kronleuchter umgiebt und um den sich abermals ein Dutzend fröhlicher, rund- und rothwangiger Putten tummelt, während andere zwischen den Blumen und Vögeln der Nebenfelder ihr lustiges Wesen treiben und zwar alle in Lebensgröße. Und endlich ist noch einer Deckenmalerei im Saale des hiesigen „Kaufmännischen Vereins" zu gedenken, welche in halber Lebensgröße nackte Athleten darstellt, allerdings für den Zweck des Gebäudes ein eigenthümlicher Gegenstand.

Bedenken wir zu guterletzt, daß außer den genannten monumental-dekorativen Werken auch noch vier figurenreiche, fein durchgeführte Aquarelle von ansehnlicher Größe entstanden, deren phantastische Gegenstände (der wilde Jäger, ein Elfenreigen, Nixen mit einem ertrinkenden Fischer auf dem Meeresgrunde und die Umsiedelung eines Zwergenvölkleins in tiefer Bergeshöhle) uns der Künstler in wahrhaft wunderbarem Licht- und Farbenzauber vorführt, so können wir über solchen Fleiß, gepaart mit solcher Schöpferfülle, unser Staunen nicht unterdrücken.

So viel aber ist gewiß, in diesen Tagen der fast ausschließlichen Herrschaft realistisch derbster Kunstrichtung dürfen wir uns freuen, in Fitger einen Mitbürger gewonnen zu haben, der im Stande ist, unsere Vaterstadt mit Gebilden zu schmücken, die uns aus der platten Alltäglichkeit in eine höhere und ideale Welt erheben können. Möge ihm hier noch manch herrlicher Auftrag beweisen, wie sehr wir seine Gaben zu schätzen wissen!

H. A.

Der Pariser Salon.

II.

Den Erwerbungen des Staates haben sich zwei weitere religiöse Gemälde angereiht: **Moreau von Tours'** „Blanka von Kastilien, als Königin von Frankreich die Liebe der Armen genannt", und **Perret's** „Heiliges Viaticum in Burgund". Moreau von Tours, ein Schüler Cabanel's, hatte zwei große Arbeiten ausgestellt, eine halbentblößte, lächelnden Antlitzes die Qualen der Kreuzigung erduldende „Schwärmerin aus dem 18. Jahrhundert", inmitten einer Gruppe von Männern und Frauen, deren Züge Bewunderung und Zweifel, Entsetzen und Freude spiegeln, und diese auf der Schwelle der Kirchthür Almosen spendende „Blanka von Kastilien". Irrthümlich ertheilten der Katalog und die Künstler der „Schwärmerin" das Ehrendiplom „acquis par l'état", während „Die Liebe der Armen" die Erwählte der Jury war. Die Haltung der weißgekleideten Fürstin ist einfach und natürlich, das Gesicht dagegen weniger anziehend als die dunkel gehaltenen Köpfe des alten Bettlers und seines Kindes; an der offenen Thür erscheinen, das würdige Gefolge Blanka's, zwei Kapuziner und eine alte Dame. — Im vollen Ornate schreitet Perret's burgundischer Priester mit dem Sterbesakramente unter dem von zwei Bauern in der Zipfelmütze und in Holzschuhen getragenen Baldachine durch die Schneelandschaft dahin, die beiden Chorknaben gehen mit den Laternen voraus, zwei Frauen im langen Mantel folgen. Ein altes Weiblein zögert am Kreuzwege, und die Häuser des Dorfes begrenzen den fernen Horizont. Das Bild ist ein Idyll in seiner Weise, aber die Insassen des Luxembourg-Palastes werden trotzdem den frommen Zuwachs dieses Jahres mit gerechtem Staunen begrüßen.

Eine „Heilige Elisabeth" von Gerôme's Schüler **Wencker** hat aus der Villa Medicis den Weg zum „Salon" gefunden. Nur mit dem Lendentuche bekleidet, sitzt ein greiser verwundeter Bettler im fürstlichen Sessel, und die Heilige löst eben mit sanfter Hand die blutige Binde von seinem müde gesenkten Haupte, zur Linken hält eine Hofdame das Gewand zur Deckung seiner Blöße bereit; die Muskulatur des altersschwachen Körpers ist korrekt und gut, aber das Kolorit zu zart für einen jeglicher Unbill von Wind und Wetter ausgesetzten Bettler. Es sollte uns nicht



wundern, wenn Merson's „Heiliger Isidorus“, ein würdiges Pendant zu Duez' „Heiligem Cuthbert“, noch nachträglich vom Staate zur Ausschmückung irgend einer Kirche gewonnen würde; der tief in Andacht Versunkene hat seine Arbeit vergessen, doch ein Engel führt an seiner Statt den Pflug durch die Furchen. Der Ausdruck der Züge ist verklärt und schön, die Haltung des gänzlich Nackten natürlich und frei, der von langen Gewändern umwallte Himmelsbote dagegen minder gelungen. Originalität der Auffassung zeigt die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ desselben Malers. Die junge Mutter hat auf dem Sockel einer Riesensphinx Schutz für sich und ihr geliebtes Kind gesucht, von dem ein lichter Schein ausgeht, der die dunkle Landschaft erhellt; Joseph schlummert ruhig in der Tiefe am Boden. Es erinnert an Rubens' schöne „Flucht nach Aegypten“ im Louvre und in Kassel, wo Maria mit dem Heilande auf dem von einem Engel am Zügel geleiteten Eselein sitzt und Vater Joseph den aufgehenden Mond zu Rathe zieht. Moricourt's „Rückkehr von der Wallfahrt“ führt in die Bretagne; die jungen Mädchen in Weiß sind sowohl anmuthig als auch ihrem Stande gemäß gehalten. Die trüben „Gesichte der Madonna“ stellte Meynier auf einem Triptychon anderer Art dar; das Mittelbild zeigt die h. Familie, darunter die Passion, darüber die himmlische Verklärung. Ringsumher wimmelt es von Illustrationen der Legende aller Völker und aller Epochen, der Fanatismus und die mystische Frömmigkeit des Mittelalters, das Alte und das Neue Testament, die Kreuzzüge und die Inquisition, sie Alle haben herhalten und Sujets liefern müssen.

„Das Mitleid Ludwig's des Heiligen für die Leiber der im Kampfe gegen die Saracenen gefallenen Kreuzfahrer“, eine umfangreiche, aus dem Atelier von Cabanel's Schüler Ponsan hervorgegangene Komposition, ward vom Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts, welches im vorigen Jahre die Genovefakirche, das ehemalige Pantheon, von Cabanel mit Darstellungen aus dem Leben dieses fürstlichen Nationalheiligen ausschmücken ließ, für die Kathedrale von La Rochelle erworben. Ludwig hatte seinem Gefolge die Bestattung der vergessenen Todten befohlen und ein dumpfes Murren zur Antwort erhalten, da stieg er selbst vom Pferde, faßte einen der halbverwesten Körper in die Arme und erzwang sich durch die Beschämung Gehorsam. Die peinlich fahlen Tinten der von den Ungläubigen ausgeplünderten, Staub und Sonnenschein preisgegebenen Leichen sind besser als die Zeichnung der in den seltsamsten Stellungen übereinander geworfenen Körper; die Gestalt des Königs besitzt weder die imposante Würde des Fürsten noch die Verklärung des Heiligen, und die Gruppe der sich die Nase zuhaltenden Ritter erinnert an Johann von Calcar's naive Darstellung der Auferweckung des Lazarus.

Auf der äußersten Grenzscheide zwischen Originalität und Ueberspanntheit bewegt sich Puvis de Chavannes' „Verlorener Sohn“, die Quintessenz der klerikalen Richtung und der Gipfelpunkt der mönchischen Ascese. Eine bleiche Jammergestalt, sitzt der verlorene Sohn inmitten einer ebenso stiefmütterlich behandelten Landschaft, kaum deckt noch ein letzter verblichener Fetzen des einstigen Purpurgewandes die abgezehrten Glieder, und der bittere Hunger blickt aus tiefeingesunkenen hohlen Augen in die trübe Gegenwart; das Ganze ist farblos, matt und dürftig, als habe auch auf der Palette Ebbe geherrscht. „Junge Mädchen am Meeresufer“, ein zur Dekoration bestimmtes Bild desselben Meisters, ist in demselben übertrieben hellen Tone gehalten, so daß man im ersten Augenblicke die präparirte Leinwand mit einer bloßen Skizze vor sich zu sehen glaubt; die vom Rücken gesehene Häßlichkeit hält ihr langes Haar mit einer Hand fest, deren Daumen aller Regeln der Plastik spottet. Puvis de Chavannes, ein Schüler von Couture, ward von der Regierung mit der Ausführung von fünf Wandgemälden für die Genovefakirche betraut. — Politik und Religion vereint Lecomte du Nouy in seinem figurenreichen, für die Dreifaltigkeitskirche bestimmten Gemälde: „Der heilige Vincenz von Paula unterstützt die Elsässer und Lothringer nach ihrem Anschlusse an Frankreich“. Weder der Heiland mit der Dornenkrone noch die Engelchöre fehlen in der Höhe, Greise, Kranke und Kinder in der Tiefe, eine fromme Schwester bringt ganze Körbe Brod herbei, alle Zuthaten zum Heiligenbilde sind vorhanden, die akademischen Traditionen beobachtet, allein den zündenden Funken sucht man vergebens bei diesem kalten Dekorationsstücke. Henner's grauenvoll naturgetreuer „Christus im Grabe“ ist in anderer Hinsicht merkwürdig. Holbein's „Todter Christus“ hat ihm nicht nur die erste Idee eingegeben, sondern ihm auch bei der Lage des magern Körpers mit den tiefen Schatten, dem eingesunkenen Leibe und dem glatten Lendentuche vorgeschwebt, und dieser Umstand ist Lob und Tadel zugleich für den viermal im Luxembourg vertretenen talentvollen Elsässer, dessen Muse sich überhaupt in engen Grenzen bewegt. Seine „Ekloge“, eins der Ereignisse des Salons, auf die wir noch zurückkommen werden, ist in vergrößertem Maßstabe eine Wiederholung des im Luxembourg befindlichen „Idylls“ von 1872 und die „Naiaden“ daselbst sind Zwillingsschwestern der in der Privatgalerie Soyer befindlichen Genossinnen. Maignan stellte ein großes, für die Kirche S. Nicolas des Champs bestimmtes Altargemälde „Christus als Tröster der Be-

trübten" aus; sein „Admiral Carlo Zeno" vom vorigen Jahre stand an Kunstwerth bedeutend höher.

Das genreartige Bild aus dem Kloster- und Priesterleben fand diesmal, gleich der Satire in Farben, nur wenige, aber tüchtige Vertreter. Da ist zunächst Jules Worms' allerliebste „Priesterliche Rundreise" in Spanien, wo der behagliche Seelenhirt sich, vom ganzen Hausstande begleitet, eben anschickt, sein geduldiges Maulthier zu besteigen und noch ganz zuletzt mit Freigebigkeit Ermahnungen und gute Rathschläge austheilt. Bei Frappa's „Bettelmönchen" steht der eine Kapuziner auf den breiten Schultern des Gefährten und bemüht sich vergeblich, die neckisch zurückgezogene Hand eines hübschen Mädchens, dessen Linke eine fette Ente für seinen Sack bereit hält, an die Lippen zu ziehen; der Ausdruck der drei Gesichter ist unübertrefflich komisch. Ueber Bonvin's „In den Ferien" schwebt ein Hauch klösterlichen Friedens; drei Nönnchen sitzen Birnen schälend am Tische, eine Vierte wirthschaftet im Hintergrunde und die Fünfte nimmt die von einer Genossin hereingereichten Körbe reifer Früchte am offenen Fenster in Empfang. Pallière's „Bazeille" zählt zu den Schlachtenbildern, obgleich der alte Priester mit der aufgeschürzten Soutane und dem Gewehre in der Hand: „Gebt Feuer, Kinder, Gott verzeih mir's!" Mittelpunkt und Seele der sehr lebendigen Darstellung ist. Von den Spöttern ward der vielversuchte heilige Antonius zu allen Zeiten gern zum Opfer auserkoren, Teniers ließ ihn von allerlei Greuelgestalten und Ausgeburten der tollsten Künstlerphantasie umgaukeln, Gustav Wappers stellte ihn zwischen zwei Sirenen von dämonischem Liebreize, Jules Garnier vereinte Beides, um den Armen unerbittlich zu quälen. Kaum weiß sein „Heiliger Antonius" wohin er das bange Auge wenden soll, denn zu seiner Rechten hat sich ein Schalk in buntscheckiger Narrentracht behaglich niedergelassen und weist auf zwei nackte Frauengestalten hin, und zu seiner Linken entlockt ein zweiter seiner Lyra süßschmelzende Melodien. Die beiden Versucherinnen sind nichts weniger als korrekt in der Zeichnung, die vom Rücken Gesehene hat viel zu breite Hüften, die en face Dargestellte ein unschönes linkes Bein, aber das Bild findet trotzdem des Gedankens wegen lebhaften Beifall. Zwischen den dicken Baumstämmen des Hintergrundes zeigt sich der rothüberglühte Abendhimmel, und die schmalen Streifen ahmen Pech- und Schwefelflammen so täuschend nach, daß man näher treten muß, um den Irrthum zu erkennen. Die Gruppe der drei Männer ist weit besser als das Sirenenpaar gelungen, besonders der Heilige und der mit untergeschlagenen Beinen dasitzende Musikant in der Tracht der mittelalterlichen Baalsknechte. Sprühend von Leben und Bewegung ist Garnier's zweite Arbeit, gleichfalls eine Satire auf das Mönchsthum, doch in der veränderten Form des Genrebildes. Voll Uebermuth zieht eine Gesellschaft von Soldaten und Mädchen Arm in Arm laut singend über den Marktplatz, wo der ausgelassene Jubel der Kirmeß herrscht, ihr ecker Spott gilt dem Trio in der braunen Kutte, welches die Ecke zur Rechten einnimmt. Der eine Mönch sucht seine Zuflucht im Breviere, der zweite hat längst bei Bruder Koch und Kellermeister Trost gefunden, Nase und Bäuchlein des Kurzboldes beweisen es zur Genüge, der dritte, ein blasser schlanker Jüngling, ist allein noch verwundbar, bang und neidisch schielt er über den Bettelsack auf der Schulter rückwärts zu den Fröhlichen, deren Reigen ihm für immer verschlossen ist. Mit jeder Minute rückt das tolle Treiben dem Beschauer näher, jeden Augenblick erwartet man das bunte Bein des einen Landsknechtes niederfallen oder seinen Genossen frisch aufhüpfen zu sehen, und diese Wirkung wächst noch aus der Entfernung. Harmloser zeigt sich der Spanier Garcia-Mencia in seiner „Partie Brisca": ein gemüthlicher Landpfarrer spielt mit seinem Beichtkinde Karten und freut sich der Gunst Fortuna's, im Hintergrunde erscheint die Haushälterin mit der willkommenen Erfrischung. Berthault zeigt uns die „Tochter Jephta's" inmitten ihrer Gefährtinnen, P. J. Blanc das alte Thema „Judith und Holofernes"; die schöne Wittwe bedeckt den mit Händen und Füßen grauenvoll zuckenden Körper nach vollbrachter That mit dem Leintuche und die Dienerin hält den offenen Sack mit den Zähnen fest. Die Realistik feiert in dieser Judith einen neuen fraglichen Triumph. Wunderbar ist auch Carteron's „Heiliger Hieronymus in der Wüste", trotz des charakteristischen Ausdruckes in dem ascetischen Kopfe des hohläugigen Jüngsten unter den drei der inspirirten Rede des Heiligen begierig lauschenden Genossen. Unglaubliches in der Gliederverrenkung der Himmelsboten leisteten Toudouze und Lafond in den „Schutzengeln" und dem „Tode des armen Lazarus".

Hermann Billung.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Ueber den französischen National-Wohlstand als Werk der Erziehung. Studien über Geschichte und Organisation des künstlerischen und technischen Bildungswesens in Frankreich, von Armand Freih. v. Dumreicher. Erste Studie: Die Entwickelung des Erziehungswerkes. Wien, A. Hölder, 1879. XVII u. 200 S. 8.

Wer sich von der Machtgröße einer aufgeklärten Staatskunst und von ihren segensreichen Einwirkungen auf den Wohlstand und die Bildung der Nationen ein klares Bild machen will, für den wird immer das

Studium der neueren Geschichte Frankreichs vom Ausgange des Mittelalters bis in unsere Zeit eines der lehrreichsten Objekte bilden. Nach längerer Beschäftigung mit den einschlägigen Verhältnissen in Deutschland und Oesterreich, von welcher uns mehrere beachtenswerthe Früchte vorliegen*), hat der Verfasser dieser Studien, ein intelligenter und hochgebildeter österreichischer Beamter, deshalb sein Augenmerk den französischen Zuständen und ihrer geschichtlichen Entwickelung zugewendet. Die letztere bildet den Inhalt des bis jetzt vorliegenden ersten Theiles dieser Untersuchungen; ein zweiter, den wir hoffentlich bald an's Licht treten sehen werden, soll die gegenwärtige Situation des künstlerischen und gewerblichen Bildungswesens der Franzosen zum Gegenstande haben.

Das Dumreicher'sche Buch füllt nicht nur eine Lücke in der deutschen, sondern auch in der französischen Literatur dieses Faches aus. Die Franzosen besitzen zwar eine Reihe tüchtiger Spezialwerke über die Geschichte einzelner ihrer hervorragendsten künstlerischen und technischen Bildungsanstalten, z. B. Vitet's und Anatole de Montaiglon's Bücher über die Pariser Akademie, und mehrere vorzügliche Arbeiten über die Glanzepoche der französischen Kunstpflege unter Colbert, wie die von P. Clément, Neymark u. A. Aber eine zusammenhängende, vom Standpunkte des Historikers und des Nationalökonomen aus geschriebene Geschichte des technischen Bildungswesens der Nation giebt es nicht. Und zu dieser hat der Verfasser einen beachtenswerthen Beitrag geliefert.

Das Buch zerfällt in sechs Abschnitte. Der erste giebt einen Ueberblick über die Hauptperioden des wirthschaftlichen Erziehungswerkes in Frankreich und eine kurze Schilderung der Organisation der Künste und Gewerbe zur Zeit des späteren Mittelalters. Aus der bürgerlichen Kunst jener Epoche, für welche der artiste noch der artisan war, ging unter den Valois die höfische Kunst hervor; in der Renaissance, welche der Autor im zweiten Abschnitt behandelt, tritt nicht nur ein fremdländisches, vom Königthum gepflegtes Element dem altbürgerlichen heimischen, sondern auch ein theoretisches dem empirischen gegenüber; „die Geschichte des Kunstunterrichts von Franz I. bis zur Gründung der Akademie unter Ludwig XIV. vollzieht sich in einem Kampfe der zwei Prinzipien, deren eines wir durch die Zunft, das andere durch die Schule von Fontainebleau vertreten sehen; und als schließliches Ergebniß des Kampfes stellt sich die Verschmelzung beider Systeme dar durch die staatliche Organisation des französischen Kunstwesens" (S. 23—24). Die Entwickelung dieser staatlichen Organisation, vornehmlich durch Richelieu, Mazarin und Colbert, welcher Letztere das Gebäude der Erstgenannten krönte, bildet sodann den Inhalt der beiden Hauptabschnitte, des dritten und vierten. Dumreicher legt die Grundgedanken dar, welche damals ihre Verwirklichung fanden: die Concentration von Kunst, Handel und Gewerbe in den Händen des Staats und die Regelung der ganzen Staatswirthschaft nach den Prinzipien des Merkantilsystems. Mit besonderer Wärme und Ausführlichkeit schildert er das Wirken Colbert's, von dem die Weltstellung Frankreichs in Kunst und Industrie datirt, während es vor ihm den — fünften Rang in der Reihe der Kulturmächte einnahm.

Während für die Staatsmänner des 17. Jahrhunderts die Kunst das Hauptobjekt der staatlichen Fürsorge bildete, trat mit dem 18. Jahrhundert durch das Emporstreben der exakten Wissenschaften die auf Naturkunde und Mathematik begründete Technik in den Vordergrund. Auch hier haben die großen Staatspädagogen der Franzosen sofort den Geist ihrer Zeit erkannt und in den Dienst des Ganzen gezogen. Diese Vorgänge schildert der fünfte Abschnitt des vorliegenden Buches, während der sechste und zugleich letzte einem kurzen Blick auf die Gegenwart und den aus der Vergangenheit zu ziehenden Schlußfolgerungen gewidmet ist. Der Verfasser ist geneigt, alles Verdienst um die gegenwärtige Größe Frankreichs in Kunst und Industrie dem staatlichen Erziehungswerke früherer Jahrhunderte zuzuschreiben, wenn er sich auch wohl nicht der Wahrnehmung verschließen dürfte, daß eine solche Regelung alles Handels und Wandels durch den Staat, wie zu Colbert's Zeit, heute nicht mehr durchführbar ist. Er mahnt die Deutschen daran, auch ihre Anlagen, die sich im 16. Jahrhundert so vielverheißend hervorgethan, durch sorgsame Pflege zu entwickeln. Oesterreich, das im Schriftthum lange zurückgebliebene, aber in Technik und Kunst nun frisch voranschreitende, wird von ihm als Zeugniß für den Erfolg solcher Bestrebungen hingestellt; es erscheint ihm mit Recht als eine nothwendige „Ergänzung des deutschen, civilisatorischen Lebens zu einer vollen, nationalen Kultur", wie sie Frankreich seit Jahrhunderten besessen. **

Professor Springer's Festrede bei der Eröffnung der Leipziger Kunstgewerbeausstellung (am 15. Mai 1879) ist auf Betreiben des Ausstellungs-Komités zum Druck befördert, um aus dem Ertrage den Arbeitern freien Zutritt zur Ausstellung zu gewähren.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ueber die Alterthümer-Ausstellung in Münster wird uns von dort geschrieben: Wenn vor einigen Wochen die von allen Seiten einlaufenden Einsendungen für unsere Ausstellung alle Erwartungen übertrafen, so geht jetzt der Besuch und damit auch der innere wie äußere Erfolg des immerhin gewagten Unternehmens ebenfalls über die kühnsten

*) Exposé über die Organisation des gewerblichen Unterrichts in Oesterreich. Wien 1875; Zur Frage der Erziehung der industriellen Klassen in Oesterreich. Wien 1876. 8.

Hoffnungen weit hinaus. Man hatte im besten Falle auf etwa 5000 Besucher gerechnet, und diese Zahl wurde schon in der ersten Woche überschritten. Man glaubte über den ungefähren Bedarf erheblich hinauszugehen, wenn man 1500 Kataloge drucken ließ, und diese Anzahl war schon nach wenigen Tagen vergriffen. Man hoffte nur in ganz vereinzelten Fällen auch über die Grenzen der Provinz hinaus anregend wirken zu können, und schon hat in den ersten acht Tagen eine lange Reihe von Autoritäten auf dem Gebiete der Archäologie und Kunstwissenschaft aus Köln, Bonn, Aachen, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt, Berlin, Utrecht u. s. w. die Ausstellung ihres Besuches gewürdigt. Alle aber waren einstimmig in der Verwunderung darüber, wie viel Kostbares, Herrliches und zum Theil Einziges aus alten Jahrhunderten in den westfälischen Gauen noch erhalten worden und hier in guter chronologischer, systematischer und malerischer Aufstellung vereinigt sei. Daß vor Allem unsere westfälischen Landsleute in Schaaren herbeiströmen und an den nirgendwo und nie in solcher Zahl vereinigten Reichthümern ihrer Heimath helle Freude haben, bedarf kaum der Bemerkung. Thatsächlich waren die Säle denn auch bisher mit Besuchern wirklich überfüllt. Und theils um diesem allzustarken Andrange einigermaßen vorzubeugen, theils um der allmählich immer weiter greifenden Anerkennung der ungewöhnlichen Bedeutung der Ausstellung Raum zu lassen, theils endlich um einem ausdrücklichen Wunsche des Kultusministers zu entsprechen: hat das Ausstellungs-Komité gestern beschlossen, die anfänglich in Anbetracht der äußerst schwierigen Verwaltung nur auf 14 Tage anberaumte Ausstellung für die ganze Dauer des Monates Juni auszudehnen. Es ist aber auch eine Lust, die sieben dichtbesetzten Säle zu durchwandern und, nachdem man sich durch einen ersten Rundgang einen Ueberblick über den gesammten Reichthum erworben, dann das Auge an den einzelnen Merkwürdigkeiten und Herrlichkeiten zu erlaben. Die Einen studiren in den beiden ersten großen Sälen die größeren Werke christlicher Bildnerei, Schnitzerei und Malerei vom achten Jahrhundert ab; die Anderen ergötzen sich im dritten Saale an den prächtigen Ritterrüstungen oder an den kostbaren Uhrwerken oder an den Pokalen, Bechern, Schüsseln, Ketten und anderen Metallgebilden profaner Natur oder endlich an den wundervollen Gobelins. Wieder Andere betrachten in zwei oberen Sälen die kostbaren Ueberreste altchristlicher Stickerei oder die bewunderungswürdigen Miniaturbilder in den alten Büchern oder endlich die merkwürdigen römischen, germanischen und merovingischen Antiquitäten. Noch Andere finden kein Ende, die kleine, aber auserlesene Sammlung von Glas- und Porzellan-Gegenständen in einem besonderen Zimmer zu mustern. Die zahlreichsten Besucher findet man aber jederzeit in dem siebenten Saale, welcher eine in der That wohl nur in dem urkonservativen Westfalen mögliche Ueberfülle an mittelalterlichen Metallwerken kirchlicher Art Kelche, Ciborien, Monstranzen, Reliquiarien u. s. w., dazu viele Elfenbein-Schnitzereien und eine zwar nicht große, aber historisch doch beinah lückenlose Galerie westfälischer Gemälde aufzuweisen hat. Es ist schwer, von den hier aufgestellten Perlen einzelne herauszuheben; doch wird man nicht mit Unrecht sagen dürfen: der wunderbar schöne Beckumer Reliquienschrein und die unvergleichlich lieblichen Gemälde des Liesborner Meisters, dieses „westfälischen Fiesole", sind je für sich allein schon eine Reise nach Münster werth.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

26. Juni



Nr. 37.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Lessing-Denkmal in Hamburg. — Der Alterthums-Verein in Wien. — Der Pariser Salon. II. (Forts.) — R. Eitelberger von Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften. — Makart's Einzug Karl's V. in Antwerpen, Radirung von Ad. Lalauze; G. Eilers' Strandbilder von der Ostsee. — A. v. Bonstetten †. — Die Denkmäler von Olympia; Die sog. Burgundischen Tapeten. — Zeitschriften. — Inserate.

Vom 1. Juli bis Ende September wird die Kunstchronik nur alle 14 Tage ausgegeben, also am 10. und 24. Juli, am 7. und 21. August, am 4. und 18. September.

Das Lessing-Denkmal in Hamburg.

Unter dem Titel: „Das projektirte Lessing-Denkmal auf dem Hamburger Gänsemarkt — soll es ein genrehaftes Sitzbild des Hamburger Dramaturgen oder ein monumentales Standbild des deutschen Geisteshelden sein? Eine kunstkritische Zeitstudie über Professor Schaper's Denkmals-Entwurf. Von Karl Hirsche" hat soeben in Hamburg bei Hoffmann und Campe eine Schrift die Presse verlassen, welche über den gegenwärtigen Stand der Denkmals-Angelegenheit in Hamburg ganz unerwartete wichtige Mittheilungen enthält, aber gleichwohl noch weit mehr des Interessanten ahnen läßt, als sie uns enthüllt. Durch diese Schrift erfahren wir, was außer der Hamburgischen Bevölkerung bisher wohl nur einzelnen, mehr oder weniger betheiligten Auswärtigen bekannt gewesen sein wird, daß nämlich in der Hamburgischen Tagespresse ein heftiger Streit entbrannt ist, welcher sich hauptsächlich um die Frage dreht, ob Lessing in ganzer Figur stehend oder sitzend dargestellt werden müsse. Es erhellt aus dieser Frage, daß die schwebenden Differenzen nicht blos ein Hamburgisches Interesse haben, sondern daß sie den innersten Gedanken des Denkmals, die Charakteristik der darzustellenden Persönlichkeit, folglich die Kunst selbst unmittelbar berühren. So hochwichtige und tiefgehende Fragen lassen sich wohl schwerlich erschöpfend und mit Erfolg durch gelegentliche kurze Aufsätze in der Tagespresse behandeln, und es ist mit Dank anzuerkennen, daß der Herr Verf. sich bewogen gefunden hat, jenen beschränkten Boden zu verlassen, auf welchem es ohnehin schon zu unerquicklichen Erörterungen gekommen zu sein scheint.

Aber noch eine andere Betrachtung knüpft sich hier an. Wo es sich darum handelt, Fragen zu beantworten, welche das Wesentliche der Kunst selbst, ihre Bedeutung, nicht etwa bloße Aeußerlichkeiten betreffen, da kann es gar nicht schaden, wenn die Sache einem größeren Forum unterbreitet wird, als die einzelne Stadt zu bieten vermag. Hamburg ist nicht Athen, und es könnte wohl sein, daß das übrige Deutschland, frei von allen beengenden Rücksichten, ganz anders urtheilte, als die alte Hanse- und Handelsstadt. Auch will es uns bedünken, daß ganz Deutschland wohl ein Recht hat, in Sachen eines Lessing-Denkmals gehört zu werden, nöthigenfalls sein Votum in die Wagschale zu legen. Lessing ist keine Persönlichkeit, mit deren Andenken ein Denkmals-Komité schalten und walten könnte, wie es ihm beliebt. Weder das Komité, noch die etwaigen Kontribuenten, noch die ganze Stadt Hamburg haben irgend ein Recht an Lessing, welches nicht ganz Deutschland hätte, und in dessen Ausübung sie nicht dem ganzen Deutschland verantwortlich wären, — verantwortlich im höchsten Sinne, im Sinne der Moral. Es ist dem Münchener, dem Wiener, dem Dresdener, dem Berliner, — kurz jedem Deutschen ganz und gar nicht gleichgültig, was für ein Lessing-Bild hier oder dort aufgestellt wird. Eine Verzerrung des großen Mannes kann der Deutsche nicht ertragen, denn jener ist ihm an's Herz gewachsen,

und kein Bruchtheil Deutschlands hat das Recht, ihn anders darzustellen, als er in der dankbaren und bewundernden Erinnerung des deutschen Volkes lebendig ist. Darum ist auch die Aufgabe, einen solchen Mann darzustellen, mit Nichten eine leichte. Sowohl der ausführende Künstler, als auch die leitenden Männer des Komité's, — sie Alle sollen wohl zusehen, was sie thun, damit nicht das Verdammungs-Urtheil eines ganzen Volkes ihre Namen auf immer brandmarke.

Wir mühen uns vergeblich ab, einen Gesichtspunkt aufzufinden, von welchem aus ein Lessing auf hohem Postamente inmitten eines freien Platzes durch eine sitzende Figur charakterisirt werden könnte. Die Gründe, welche den Künstler bewogen haben, sich für ein Sitzbild zu entscheiden, sowie diejenigen, welche das Komité veranlaßt haben, demselben zuzustimmen, vermögen wir uns nicht vorzustellen, und es ist zu bedauern, daß der Herr Verfasser uns keine Aufklärung darüber giebt. Aber, welcher Art jene auch sein mögen, — sie werden schwerlich Stand halten können vor der unerbittlichen Logik der ebenso klaren wie gemüthvollen, weil tief empfundenen Argumentation, mit welcher der Herr Verf. die aufrechte Stellung der Denkmals-Figur als die allein zulässige bezeichnet. Die Charakteristik Lessing's, seiner ganzen Thätigkeit, seines innersten Wesens, ist kernig, markig, gehaltvoll, wennschon sie begreiflicherweise uns nichts Neues zu bieten vermag; und die Folgerungen, welche der Herr Verf. daraus zieht, sind ebenso schlagend wie geistvoll. Es dürfte den Mitgliedern des Komité's, wie auch dem Künstler, denn doch schwer fallen, sie zu widerlegen. Und doch müßte das geschehen, bevor die Herren ernstlich daran denken können, ihre Ideen zur Ausführung zu bringen. Denn daß sie fähig sein sollten, in unbegreiflicher Verblendung oder etwa gar in vornehmem Dünkel sich der Erkenntniß der Wahrheit geflissentlich zu verschließen und über den Inhalt der vorliegenden Schrift, als den Ausspruch eines Laien, einfach zur Tagesordnung überzugehen, mögen wir doch nicht annehmen. Ob Laie oder nicht, ist ja überhaupt gleichgültig, wo die Sache in solcher Klarheit für sich selber spricht. So wie die Bedeutung des Streites weit über die engen Grenzen der Stadt Hamburg hinausreicht, so reicht hinwiederum der Inhalt der Schrift weit hinaus über die Veranlassung, welcher sie ihre Entstehung verdankt, und verleiht dem Herrn Verf. vollen Anspruch darauf, daß seine Stimme nicht ungehört verhalle. Ist es einentheils zu wünschen, daß sein Mahnruf in den betreffenden Hamburgischen Kreisen, sowie in dem Atelier des Bildhauers in Berlin die volle Rücksicht finden möge, welche ihm entschieden gebührt, so ist derselbe anderntheils auch für weitere Kreise nichts weniger als überflüssig. Es ist nicht eine bloße Gelegenheitsschrift, was wir da vor uns haben; die in ihr gegebenen Fingerzeige verleihen ihr vielmehr einen bleibenden Werth, und Künstler wie Kunstliebhaber können dabei nur gewinnen, wenn sie denselben ernstliche Beachtung schenken. Die ästhetischen Untersuchungen, welche der Herr Verf. anstellt, gipfeln in der Frage: Wie verhält sich der Schaper'sche Entwurf nach Inhalt und Form zu der Aufgabe, Lessing nach dem idealen Gesammtgehalt seines geistigen Wesens auf öffentlichem Platze zu veranschaulichen? Und diese Untersuchungen werden so sachgemäß, so gründlich durchdacht und warm empfunden den Lesern vorgeführt, daß selbst ein Künstler sie nicht lesen kann, ohne Belehrung zu empfangen oder wenigstens sich wohlthuend angemuthet und gehoben zu fühlen. Und wenn sich die Schrift im ferneren Verlaufe dem „Abhängigkeitsverhältnisse der jedesmaligen Aeußerungsformen von dem jedesmaligen Inhalte des Aeußerungsdranges" zuwendet, so berührt sie damit ein Gebiet, von welchem der Herr Verf. unseres Erachtens mit vollem Rechte behaupten kann, daß die auf jenem herrschenden Prinzipien „von der bisherigen Aesthetik kaum dann und wann einmal gestreift worden sind". Wir können uns der Auffassung nicht verschließen, daß die hieran sich knüpfenden Erörterungen eine wahrhafte Bereicherung unserer ästhetischen Kenntnisse und Lehren in sich fassen; um so mehr müssen wir aber auch das Lesen, oder richtiger das Studium dieser Schrift allen Künstlern und Kunstkennern dringend empfehlen.

Bringt der Lessing-Streit in Hamburg solche Früchte hervor, so können wir uns über ihn nur freuen, so unerquicklich er sonst auch sein mag. Dient er doch dazu, unsere Ideen über Kunst und Kunstwerke zu läutern und wieder auf richtige Bahnen zu lenken. Es liegt auch etwas Erhebendes darin, daß der Genius Lessing's noch hundert Jahre nach des Letzteren Tode Veranlassung wird zur Erforschung der Wahrheit, — der Wahrheit, für welche der herrliche Mann sein ganzes Leben lang gestritten und gelitten hat! Schade nur, daß diese Wahrheit gerade dort, wo man sein Andenken durch ein sichtbares Zeichen zu ehren sich anschickt, keine rechte Stätte zu finden scheint! Es wäre zu wünschen, daß recht viele berufene und wichtige Stimmen aus ganz Deutschland sich vernehmen ließen, um in der vorliegenden Angelegenheit auf den rechten Weg nachdrücklich hinzuweisen.

δ

Der Alterthums-Verein in Wien.

Am 18. April d. J. beging der Wiener Alterthums-Verein die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestandes. Im Jahre 1854, zu einer Zeit, als schon



in den meisten Kronländern Oesterreichs historische oder Kunst-Vereine im Interesse der Erforschung und Erhaltung der alten Denkmale wirkten, begann der Alterthums-Verein seine Thätigkeit. An seiner Wiege standen viele um die Forschung hochverdiente Persönlichkeiten, die ihn auch in das öffentliche Leben einzuführen halfen, wie Dr. Georg Ritter von Karajan, der erste Vereinspräsident, Jos. Feil, Jos. Chmel, Karl von Sava, Jos. von Bergmann, Blumberger u. A.

War auch das Gebiet von Nieder-Oesterreich in archäologischer Hinsicht damals nicht mehr unerforscht, — denn Primißer, Tschischka, Schlager, Heider, Wilder, Feil, Camesina, Ernst, Oescher, Melly, Keiblinger u. s. w. hatten bereits früher rüstig auf diesem Felde gearbeitet, — so fand doch der junge Verein noch genug der Arbeit vor. In den 17 Quart-Bänden seiner Publikationen hat er einen reichen Schatz gründlich gearbeiteter, quellensicherer und wissenschaftlich werthvoller Aufsätze veröffentlicht, deren ungewöhnliche Bedeutung jeder, der sich mit österreichischer Kunst-, Kultur- oder Landesgeschichte befaßt, zu würdigen wissen wird. Zahlreiche Denkmale Nieder-Oesterreichs jeder Art, seien es urkundliche oder solche der Architektur, der Plastik oder der Kleinkünste, sie mögen die Befestigungsbauten der Städte, Kirchen- oder Kloster-Anlagen, Burgen und Schlösser, die Wappen und Siegel weltlicher und geistlicher Gemeinden betreffen, — das Gewerbewesen, Sitten und Gebräuche nicht ausgeschlossen, — sie fanden in den Vereinsschriften ihre entsprechende Würdigung. Die Aufsätze rühren fast durchgehends von bewährten Autoren her, wie Dr. Karajan, Feil, Feiherrn Sacken, Sava, Dr. Ilg, Dr. Bira, Dr. Renner, Essenwein, Dr. Heider, von Perger, Dr. Franzenshuld, Dr. Kürschner, Dr. Thausing, Prof. v. Aschbach, von Camesina u. a. Und zwar waren es natürlich in erster Linie die Denkmale Wiens, denen fast in jedem Bande der Vereinspublikationen ein oder mehrere Aufsätze gewidmet wurden. So wie der Inhalt, ebenso gediegen und vorzüglich ist die Ausstattung der Vereinsschriften; zahlreiche artistische Beigaben dienen ihnen zur Zierde. — Ein großes Verdienst hat sich der Verein ferner durch seine Separatpublikationen erworben; darunter befinden sich einige der ältesten Wiener Pläne; ferner durch die Herausgabe des erst kürzlich in diesen Blättern besprochenen archäologischen Wegweisers durch Nieder-Oesterreich. Die zwei bis jetzt erschienenen Bände behandeln, — von Wien abgesehen — den am rechten Donauufer gelegenen Theil des Erzherzogthums. Es ist zu wünschen, daß dieses so zweckmäßige Unternehmen nicht ein Bruchstück bleibe und recht bald seine Fortsetzung und seinen Abschluß finde.

Außer dieser einen statutenmäßigen Thätigkeit, welche durch Publikationen auf die heimathlichen Denkmale aufmerksam zu machen, ihren Kunst- oder sonstigen Werth wissenschaftlich zu bestimmen und die Kunde über deren Bestand zu verbreiten bestrebt ist, — wirkte der Verein durch Veranstaltung von Vorträgen in den Abendversammlungen, sowie durch Ausstellungen und zwar durch kleinere in Verbindung mit den Vorträgen, und durch größere selbständige Ausstellungen, von denen die v. J. 1860 geradezu in Wien epochemachend war, dann durch gemeinsame Excursionen zur Besichtigung von Denkmalen (jährlich ca. 2 bis 3) und durch Restaurationsarbeiten. Dahin gehört die Instandsetzung des Römerbogens bei Petronell, an deren Durchführung sich der Verein betheiligte; ferner die Restaurirung des Kreuzganges, Kapitelhauses und der Fürstengrabstätte in Neuberg in Steiermark, welche vom Oberstkämmerer Grafen von Crenneville als Ausschußmitglied bei Sr. Majestät dem Kaiser angeregt wurde und endlich die Wiederherstellung der Monumente des heldenmüthigen Kommandanten in der von den Türken im Jahre 1529 bedrängten Stadt Wien, des Grafen Niclas zu Salm.

Die Wiederaufrichtung dieses Grabmals, das ursprünglich in der Dorotheenkirche in Wien stand und nach deren Schließung abgebrochen und als Bruchstein-Material (!) verkauft wurde, an einer geeigneten Stelle in Wien war schon seit Jahren der Lieblingsgedanke archäologischer Kreise. Der Alterthums-Verein hat ihn realisirt, und zwar sollte diese Aufstellung zugleich ein Erinnerungsmal an den Abschluß des 25. Vereinsjahres sein.

Das Monument hat seinen Standplatz und zwar an einer hervorragenden und ganz geeigneten Stelle in der Votivkirche gefunden, der es zur Zierde gereicht. Es ist überraschend zu sehen, daß dieses mit Skulpturen reich gezierte Denkmal nicht Schaden erlitten hatte in Folge der rücksichtslosen Beseitigung aus der Dorotheenkirche und seiner sonstigen Schicksale, bis es dem Großvater des jetzigen Hauptes der fürstlichen Familie Salm gelang, dasselbe käuflich zu erwerben. Seit dieser Zeit lagen die zahlreichen Bestandtheile des Denkmals im Schlosse Raitz in Mähren herum; nur der Theil, auf welchem sich die Figur des Grafen Niclas befindet, war an der Wand der Schloßkapelle aufgerichtet.

Das in weißlichem Marmor ausgeführte Monument hat die Gestalt einer Tumba, von 2,56 m. Länge, 1,50 m. Höhe und 1,36 m. Breite, die auf sechs kräftigen Füßen ruht. Der Aufbau wird durch kräftige Pilaster markirt und zwar je zwei auf den Schmal- und je drei auf den Langseiten. In den dadurch gebildeten Feldern finden sich je zwei figurenreiche Reliefs in Kehlheimer Stein, — also zusammen zwölf, mit Dar-

stellungen hervorragender Gefechte, an denen Graf Niclas theilnahm, darunter zwei Ansichten des belagerten Wiens. Die Pilasterflächen sind mit reizenden Ornamenten ausgefüllt, in deren Mitte je ein in gelblichem Marmor ausgeführtes Medaillon mit dem Brustbilde eines berühmten Zeitgenossen Salm's wie Friedrich IV., Karl V. Ferdinand I., Georg Freundsberg u. s. w. sich befindet. Die Deckplatte veranschaulicht in Relief die knieende Figur Salm's vor dem Kreuze; daneben sieht man den Salm'schen Wappenschild. Eine lange Inschrift meldet, daß Kaiser Ferdinand (divus) das Monument dem tapferen Feldhauptmanne, der im Kampfe gegen die Wien bestürmenden Türken eine unheilbare Wunde erhielt und am 4. Mai 1530 starb, errichten ließ.

Es ist zweifelhaft, ob alle Bestandtheile des heutigen Monuments gleichzeitig angefertigt wurden; ja es spricht die Vermuthung vielmehr dafür, daß die Tumba ohne die heutige Deckplatte älter ist, denn schon 1548 stand in der Dorotheenkirche das Salm'sche Monument, mit den Schlachtenbildern, während die Deckplatte mit Rücksicht auf die Bezeichnung divus Ferdinandus († 1564) einer späteren Zeit angehört und auch eher für ein Aufstellen an der Wand bestimmt gewesen sein dürfte. Wie die ursprüngliche Deckplatte beschaffen war, ist ebenso wie der Begräbnißort Salm's, das Schicksal des Leichnams und der Name der Künstler, die an dem kunstreichen Werke arbeiteten, bis heute nicht zu ermitteln.

Mit der Aufstellung des Monuments hat der Alterthums-Verein einen glücklichen Wurf gemacht, möge er in Hinkunft ebenso erfolgreich weiter wirken!

K. L.

Der Pariser Salon.

II.

(Fortsetzung.)

Den Segen der friedvollen Häuslichkeit feiert Lematte's für die Mairie des 13. Arrondissements bestimmtes Kolossalgemälde „Die Familie", eine Zusammenstellung gut gezeichneter, matt gemalter Gruppen, welche die verschiedenen Lebensalter personificiren; daß die Langeweile mit im Rathe saß, mag im Gegenstande liegen. Der Erfolg von Jules Garnier's „Strafe der Ehebrecherin" 1877 hat dem diesjährigen Salon zwei neue Darstellungen desselben Sujets gebracht; Cabanel's und Bonnat's Schüler Galliac hat in alten Chroniken gefunden, daß die Etrurier die Schuldige lebendig an den entseelten Körper ihres Geliebten fesselten und einem langsamen qualvollen Tode preisgaben; der Russe Piatkowski läßt uns in der Ukraine dem Sterbegebete lauschen, welches die an den Kirchthurm gekettete Sünderin aus der Reihe der Lebendigen strich; die Italienerin fleht noch mit Auge und Geberde um Gnade, die schöne Russin blickt halb starren Trotz, halb düstere Ergebung. Bei Schützenberger's „Weib Potiphar's" beeinträchtigt die fehlerhafte Verkürzung des noch auf dem Lager ruhenden Beines den Gesammteindruck des im Kolorit wohlgelungenen Bildes.

An der Spitze der Elite auf dem mythologischen Gebiete steht Jules Lefebvre's „Ueberraschte Diana", ein wirkungsvolles, allen akademischen Traditionen getreues Gemälde im Stile der italienischen Meister. Gewöhnlich pflegt Lefebvre sich bei seinen Darstellungen auf eine, höchstens zwei nackte Gestalten zu beschränken; seine „Frau auf dem Divan" von 1868 und seine „Magdalena" von 1876, Beide im Besitze von Alexander Dumas, seine „Wahrheit" von 1870 und seine „Nymphe mit Bacchus" von 1866 im Luxembourg-Palaste, sowie sein duftumwobener „Traum" von 1875 und endlich seine vielbewunderte „Mignon" von 1878 sind ebensoviel Proben davon; diesmal aber hat er seiner eben dem Bade entstiegenen, von einem plötzlichen Geräusche „Ueberraschten Diana", sechs jugendliche, sich voll bangen Zagens um die Herrin drängende Nymphen zugesellt. Der göttliche Zorn sowie die züchtige Entrüstung spiegeln sich nicht nur auf den Zügen, sondern in der ganzen Haltung Dianens, deren röthlich blondes Haar frei über die Schultern wallt; jede ihrer Begleiterinnen zeigt einen anderen Typus, besonders lieblich ist die im Vordergrunde auf die Knie gesunkene, im Profil gesehene zarte Brünette, jede Einzelne ist ein anmuthiges Weib und zugleich ein harmonisches Glied des Ganzen. Schade, daß Herr Duncan dem Luxembourg zuvorgekommen ist. Zum Verständnisse und zur Würdigung von Henner's „Ekloge" bedarf es einiger Vertrautheit mit der Malweise und der Tendenz des originellen Elsässers. Alles ist bei ihm eigenartig, die dunkel gehaltene skizzenhafte Landschaft und die kühne Zeichnung, die markigen Pinselstriche und die geringe Variation in Stellung und Ausdruck seiner Nymphen. Das Haar der flötenblasenden sitzenden Schönen zur Linken wallt schmucklos und struppig, im Nacken leicht zusammengehalten, bis zum Rasen nieder, die Genossin stützt stehend das Haupt in die Hand und blickt dem Beschauer träumerisch entgegen. Der Spiegel eines schlummernden Sees und tiefes Waldesdunkel heben das mattgehaltene Kolorit der nackten Gestalten.

Gustav Doré, der vielseitige Mann der Ueberraschungen, trat in diesem Jahre mit einem mythologischen Kolossalgemälde „Tod des Orpheus" in die Arena. Der geniale Elsäßer ist gleich vertraut mit dem Bleistifte wie mit dem Pinsel, mit dem Thone

wie mit dem Marmor, er stellte mit der „Société d'aquarellistes français" und im Salon mit den Malern und mit den Bildhauern aus, und fühlt sich überall heimisch; im vorigen Jahre schöpfte er den Stoff zu seinem „Moses vor Pharao" aus der Bibel, diesmal zu seinem Orpheus aus der griechischen Sagenwelt, heute huldigt er dem Oriente, morgen der Antike. Doré ist Kosmopolit und Virtuose, nicht aber Meister auf allen Gebieten. Mit freigebiger Hand hat er seine Gruppen rasender oder müde hingesunkener Mänaden auf dem weiten Plane einer saftiggrünen Landschaft ausgestreut, den Vordergrund nimmt der entseelte Körper des Ermordeten ein, eine Bacchantin hält sein bleiches Haupt in der Hand, und die Gefährtinnen umtoben sie in wildem Jubel. Diese Arbeit ist eine neue Probe von Doré's überraschender, sprichwörtlich gewordener Produktionskraft; als Kunstwerk steht sie tiefer, weder der landschaftliche Hintergrund noch die Zeichnung und das Kolorit seiner Gestalten sind tadelfrei. Jean Benner, der wiederum wie Henner und Doré, wie Jundt und Bernier, die beiden talentvollen Landschafter, den Elsaß seine Heimath nennt, hat sich offenbar an Tizian beim Entwurfe seiner „Nereide" inspirirt; zart und lieblich, blond und duftig, zeigt sie trotzdem kaum eine entfernte Verwandtschaft mit der Idealschöpfung des großen Venezianers. Auch bei Emanuel Benner überflügelte die technische Fertigkeit die Erfindungsgabe, seine schöne nackte „Schläferin" erinnert in Armhaltung, Lage und Hintergrund stark an die venezianischen Meister. Sturm und Meeresfrieden personificirte Landelle unter den Zügen einer die Muschel an's Ohr haltenden lächelnden „Sirene", welcher eine Strophe aus Gautier's „Emaux et Camées" beigegeben ward, und in der unheilverkündenden „Botin des Sturmes". Die liebliche „Sirene" ist ganz Anmuth, die von Möven umflatterte düstere Genossin trägt Seetang im Haare, und der weiße Schaum der aufgeregten Fluthen umtanzt sie in wildem Reigen. Kolorit, Zeichnung und Ausdruck lassen den Schüler Delaroche's erkennen, obwohl Landelle sich bisher mehr dem Porträt und dem Historienbilde zuwendete; der Luxembourg besitzt von ihm die „Ahnungen der Jungfrau". Auch Maillart hat sich aus der Gesellschaft des „Heiligen Augustinus" und der „Heiligen Monica" zu Paris auf den Ida begeben; seine drei vor dem Sohne Priam's auf Wolkenschleiern dahingleitenden Göttinnen stehen scharf auf der Grenze des grotesk Komischen. Und nun zu Roll's „Fest Silen's", einer der kühnsten Schöpfungen jugendlichen Künstlerübermuthes in der Runde. Jordaens und Carpeaux, nicht Gérôme und Bonnat, sind die Vorbilder des jugendlichen Meisters gewesen, dessen „Ueberschwemmung in Toulouse, Juni 1875", eins der Ereignisse des Salons von 1877, ihm die erste Medaille einbrachte und vom Ministerium der schönen Künste angekauft ward. Dieses „Fest Silen's" bleibt an Sorgfalt der Ausführung hinter der Ueberschwemmung zurück, doch das übersprudelnde Leben entspricht dem Gegenstande und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen, wenn Roll's bedeutendes Talent sich erst geklärt haben wird. Im tollen Reigen umtanzen die Bacchantinnen, Schwestern von Carpeaux' vielangefochtenen Tänzerinnen von der neuen Oper, Hand in Hand, lachend und jauchzend den dickbäuchigen kahlköpfigen Silen, welcher, unmittelbar aus Jordaens' Atelier hervorgegangen, huldvoll lächelt; eine der Fröhlichen ist zu Boden gesunken, die Züge sind verzerrt, die Glieder verrenkt, der Esel blieb als einzig Nüchterner das verständigste Wesen im Kreise. Ein Pendant dazu, in der Grimasse der Hauptgestalten, nicht im genialen Grundgedanken des Ganzen, ist Comerre's „Verliebter Löwe". Tüchtige Studien des weiblichen Körpers in den ungewöhnlichsten Stellungen verräth Dupuis' „Welle", eine sich rücküber in wohligem Behagen auf grüner, schaumgekräuselter Woge schaukelnde Okeanide. Eine frische Brise weht über die Fluthen, und Aublet's „Selene", die bleiche Luna als zum Halbmonde gebogene Mädchengestalt, erscheint neben dieser Okeanide wie eine sentimentale Geschmacksverirrung. **Hermann Billung.**

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

R. Eitelberger von Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften. I. Band: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit. II. Band: Oesterreichische Kunstinstitute und kunstgewerbliche Zeitfragen. Wien, Braumüller. 1879. 8.

Die Sammlung von Abhandlungen und Vorlesungen, welche der ausgezeichnete Wiener Kunstgelehrte mit den vorliegenden beiden Bänden begonnen hat, wird in allen kunstverwandten Kreisen Oesterreichs und Deutschlands mit Freude und Interesse begrüßt werden. Nicht nur die Stellung des Autors bürgt dafür und der weitgreifende Einfluß, den er seit Decennien auf das Kunstleben Oesterreichs, in erster Linie Wiens genommen hat, sondern vornehmlich der lebhafte, von einer stark ausgeprägten Persönlichkeit getragene Geist, welchen die Schriften Eitelberger's athmen. Es ist der Geist eines hochbegabten und auf den mannigfaltigsten Wissensgebieten heimisch gewordenen Mannes, eines fein gebildeten Kunstfreundes und eines wahren Patrioten, der bei allem seinem Thun „nie aus dem Auge verloren, dem Vaterlande zu nützen", dem er mit allen Fibern seines Wesens angehört. Daß in der Sammlung solcher kleineren Arbeiten aus drei durch Weltereignisse und tief ein-

schneidende Kunstwandlungen getrennten Jahrzehnten nicht Alles konsequent und logisch zusammenhängen kann, wie in einem philosophischen System, das wäre wohl auch bei einer minder beweglichen Natur, als es diejenige Eitelberger's ist, selbstverständlich. Er hat, soviel wir sehen, die Aufsätze im Wesentlichen in der ursprünglichen Form gelassen, und hat gewiß im Allgemeinen recht daran gethan. Einzelne Unebenheiten nimmt man gern in den Kauf und erhält dafür durchweg den Eindruck des unmittelbar Empfundenen, der frischen Anschauung und lebendigen Ueberzeugung.

Wie aus den oben angeführten Titeln hervorgeht, enthält der erste Band der Sammlung mehr Biographisches und speziell Künstlerisches, der zweite vorzugsweise Dinge theoretischer und organisatorischer Art. Mehrere der Arbeiten, des ersten wie des zweiten Bandes, sind den Lesern dieser Zeitschrift bekannt, z. B. die Charakteristiken van der Nüll's und Siccardsburg's, die Abhandlung über das Wiener Genrebild vor 1848, die biographische Skizze Hans Gasser's, der Aufsatz über die deutsche Renaissance u. a. Außerdem haben namentlich das Schorn'sche und das Eggers'sche Kunstblatt, die Zeitschrift „Im neuen Reich", Teirich's „Blätter für Kunstgewerbe", die „Oesterreichische Revue" und einige andere Wiener Journale zu den gesammelten Schriften Eitelberger's beigesteuert. Dazu kommen mehrere im Oesterreichischen Museum gehaltene Vorträge, dann verschiedene in Broschürenform erschienene Schriften und endlich eine Anzahl bisher noch nicht veröffentlichter Arbeiten, welche hier unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Es sind dies: erstens die Charakteristiken Danhauser's und Waldmüller's, welche den Aufsatz über die österreichische Genremalerei in manchen Punkten vervollständigen, dann der höchst lesenswerthe Aufsatz über den Medailleur und Kunstsammler Joseph Daniel Böhm, den ausgezeichnetsten Wiener Kunstkenner seiner Zeit, ferner die biographischen Artikel über Ferstel und Schmidt, mit einer ausführlichen Geschichte und Beschreibung des kürzlich vollendeten Votivkirchenbaues, endlich die aus der speziellen amtlichen Wirkungssphäre des Autors hervorgegangenen Aufsätze über die Gründung des Oesterreichischen Museums und der mit demselben verbundenen Kunstgewerbeschule, sowie über die in den Kronländern Oesterreichs bestehenden Gewerbemuseen. — Schon aus dieser Uebersicht erhellt, daß die Aufsätze das gesammte Kunstleben in den Bereich ihrer Betrachtung ziehen, und die freie diskursive Behandlungsweise, welche Eitelberger den Dingen angedeihen läßt, hat zur Folge, daß oft noch weit mehr in den einzelnen Abschnitten steht, als die Ueberschriften erwarten lassen.

Dies ist z. B. in hohem Grade der Fall in dem Artikel über Joseph Daniel **Böhm**, einem der gehaltvollsten der Sammlung. Er giebt nicht nur ein lebendiges, aus intimem Verkehr mit dem Geschilderten hervorgegangenes Charakterbild des merkwürdigen Mannes, der auf die Entwickelung des modernen Kunstlebens in Oesterreich vielseitigen Einfluß genommen hat, sondern er verfolgt diesen Einfluß auch nach allen Richtungen hin und zieht wichtige Fragen der Kunstbildung und Kunstpraxis mit in die Darstellung hinein. Dabei fallen manche für den Kunstgelehrten wie für den Künstler interessante Nachweisungen ab und nicht selten unterbricht eine kräftige Sentenz, welche die Gesinnungsweise Böhm's oder seines Biographen in helles Licht setzt, den Gang der Erzählung. Mit besonderer Wärme gedenkt Eitelberger des bildenden und aufklärenden Einflusses, welchen Böhm's Kunstsammlung und sein von ernsten Kunstfreunden viel besuchtes Haus auf die jüngeren Kunstkreise Wiens genommen haben. Hier war ein Brennpunkt für alle künstlerischen Interessen, während in den Hof- und Staats-Instituten für Kunst und Kunstlehre Stagnation und Engherzigkeit das Leben einschnürten. „Die Kunstforschung überhaupt und die ästhetische Kritik" — sagt Eitelberger — „verlangen vor Allem Freiheit des Geistes, unabhängige Stellung und eine Gesinnungsweise, die weder in der Hofluft noch in staatlichen Verhältnissen, wo die Censur herrscht, gedeiht." Unter den Bemerkungen speziell kunstwissenschaftlicher Art, welche in die Charakteristik eingeflochten sind, ist die Notiz interessant, daß Böhm bereits (lange vor der Publikation der Stroganoff'schen Bronze durch Stephani) die Ueberzeugung ausgesprochen hat, „daß der Apollo vom Belvedere nicht ein Originalwerk, sondern eine Kopie sei, und zwar die Kopie eines griechischen Bronzewerkes". Manche Aeußerungen sind wohl nur als Echo momentaner Stimmungen des Autors hinzunehmen, z. B. das Urtheil über den „Parthenon" von Michaelis, im Zusammenhange mit der Bemerkung, daß die wenigsten heutigen Archäologen „Kunstkenner im eigentlichsten Sinne des Wortes seien." Uns will scheinen, als ob es zur Illustrirung dieses an und für sich unbestreitbaren Satzes manches passendere Beispiel gegeben hätte, als das vorzügliche Buch von Michaelis, welches seine Aufgabe, das gesammte zum Verständniß des großartigen monumentalen Werkes erforderliche Material in gedrängter Form zusammenzustellen, auch nach der künstlerischen Seite hin und zum Gebrauch für Künstler trefflich und geschmackvoll gelöst hat.

Bei dieser Gelegenheit mag auch eines auffallend scharfen Wortes gegen die moderne Aesthetik Erwähnung geschehen, welches dem Aufsatz über die kirchliche Architektur in Oesterreich in einer Note angefügt ist. Eitelberger spricht dort von der Nothwendigkeit, daß der Architekt das Wesen des Stils, in dem er bauen

will, philosophisch durchdrungen habe, und scheidet eine solche praktische Philosophie der Stile ganz richtig von der spekulativen Auffassung derselben in den Systemen der Aesthetik. Dann heißt es weiter: „Vischer's Aesthetik, die in ihrem dritten Bande die Architektur zum Gegenstande ihrer Betrachtungen macht, ist die neueste Erscheinung unfruchtbarer Spekulationen (!) auf dem noch wenig kultivirten (?) Boden der Aesthetik der bildenden Künste". Auch hier hätte der Autor wohl ein anderes Beispiel zur Erhärtung seines Satzes wählen können, oder vielleicht in diesem Falle besser gethan, den Passus aus dem vor 27 Jahren geschriebenen Aufsatz bei der neuen Redaktion desselben ganz zu streichen.

Wir verweilen schließlich noch mit einigen Worten bei der Charakteristik Ferstel's und der Votivkirche, welche durch die Einweihung des Baues ein actuelles Interesse erhalten hat. Hier schöpft der Autor wieder, wie bei dem Aufsatz über Böhm, aus der Fülle eigener Erlebnisse und schreibt zugleich mit der Wärme des alten Freundes und Gesinnungsgenossen. Was in der Ueberschrift des Aufsatzes getrennt erscheint, der Künstler und sein Werk, ist in Eitelberger's Darstellung mit einander verwoben. Wir erhalten deshalb allerdings keine zusammenhängende Beschreibung der Votivkirche, sondern diese wird fortwährend unterbrochen durch biographische Notizen, persönliche Erinnerungen, Rück- und Seitenblicke, theils historischer, theils kritischer Art; aber gerade durch diese Behandlung erhält der Aufsatz sein eigenthümliches Interesse, wir machen bei seiner Lektüre ein reich bewegtes Stück moderner Kunstgeschichte mit durch; es ist uns, als ob all die Hunderte von Persönlichkeiten, Künstlern, Arbeitern, Förderern des Baues, Behörden u. s. w., welche zu dem Ganzen mitgewirkt, uns umdrängten, als ob wir jedem Einzelnen vertraut würden. In den Aufsätzen, welche die Zeitschrift über den Votivkirchenbau gebracht hat, wurde der meisten dieser Persönlichkeiten bereits gedacht und ihr Antheil an dem gemeinsamen Werk in Kürze angegeben. Nachzutragen wäre dazu vielleicht in erster Linie ein Wort über die umfassende Thätigkeit Joseph Gasser's, nicht nur an dem Skulpturenschmuck des Innern, sondern auch an dem des Aeußeren, vornehmlich der Façade. Gasser hat sich mit strengem Stilgefühl in die ihm zugefallene große Aufgabe hineingefunden, er ist in seiner „ganzen Denkungs- und Empfindungsweise der religiösen Plastik zugethan", seine Werke sind „in Stein gehauene Perugino's". Von dem plastischen Schmuck der Kirche, wie von den Wandmalereien und den Glasgemälden, welche zu den Hauptzierden des Ganzen gehören, giebt Eitelberger die vollständigen Verzeichnisse. Wir tragen aus dem letzteren hier nach, daß die von Trenkwald und Rieser komponirten Fenster der Seitenschiffe (Nr. 8, 9 und 10 in dem auf S. 172 dieser Zeitschrift abgedruckten Verzeichniß) nicht von Geyling, — wie dort irrthümlich angegeben wurde, — sondern von der Neuhauser'schen Anstalt in Insbruck ausgeführt sind, als deren Vorstand und Leiter seit 1874 Dr. A. Jele fungirt. — Doch wir müssen uns mit diesen wenigen Details hier bescheiden und wollen zum Schluß nur noch einmal die Eitelberger'schen Schriften dem Studium aller Derer empfehlen, welche sich von dem rührigen Kunstleben im heutigen Oesterreich ein getreues Bild verschaffen wollen. — Die Ausstattung der beiden Bände zeigt die bekannte saubere Eleganz der Braumüller'schen Verlagswerke.

**

Kunstblätter.

—n. **Makart's Einzug Karl's V. in Antwerpen** ist von Ad. Lalauze in einer brillant ausgeführten Radirung vervielfältigt, welche im Verlage des großen französischen Kunstblattes L'Art erschienen und in den verschiedensten Abdrucksgattungen von 400 bis 40 Francs zu haben ist. Eine bessere und greifbarere Anerkennung konnte der Künstler in Paris nicht finden, als diese vornehme Art der Reproduktion seines Werkes. Die Bildfläche ist 55 bei 33 Centimeter groß, hat also genügenden Umfang, um die Menge der Figuren und Details in deutlicher Weise vorzuführen. Bei aller Sorgfalt der Durchführung hat der Stecher leider keine harmonische Gesammtstimmung in die Darstellung zu bringen verstanden; die hellsten Lichter sind zu sehr verstreut und wirken daher blendend und unruhig, ein Uebelstand, der sich zum Theil vielleicht aus der Natur des Originals ergeben haben mag.

—n. **Von G. Eilers' Strandbildern von der Ostsee** (Verlag von Paul Sonntag in Berlin), aus denen wir im Maiheft der Zeitschrift eine Probe mittheilten, ist ein zweites Heft mit ebenfalls drei Radirungen ausgegeben, welchen das gleiche Lob wie den drei Blättern des ersten Heftes gebührt. Das erste Blatt „Landeinwärts" giebt einen Blick auf das mit zerstreutem Buschwerk bewachsene Hügelland in hellem Sommersonnenlicht, das zweite schildert einen einsamen von majestätischen Buchen besäumten Waldweg, auf welchem eine Bauerfrau einen Schiebkarren mit dürrem Holz hintreibt, das dritte einen jener herrlichen Ausblicke auf die See, die in Holstein oder an der Pommerschen Küste, wenn der durchwanderte Wald sich plötzlich lichtet, das Auge wie mit einem Zauberschlage bannen und zum Verweilen zwingen.

Todesfälle.

August von Bonstetten, ein der älteren Generation angehöriger Schweizer Landschaftsmaler, starb 83 Jahr alt, am 15. Mai auf seinem Landsitz Sinneringen bei Bern. Er lebte in seinen jüngeren Jahren als Offizier in Diensten der Niederlande und trat zuerst 1825 in Antwerpen mit einer Darstellung des „Marktes von Antwerpen" als Maler auf.

Vermischte Nachrichten.

Die Denkmäler von Olympia. Aus Griechenland wird geschrieben: Der König Georg hat in Folge seines Besuchs in Olympia den Wunsch ausgesprochen, daß an Ort und Stelle ein Museum für die daselbst ausgegrabenen Alterthümer gebaut werde. Herr Singros hat dem Könige zu diesem Zwecke die Summe von 100,000 Drachmen zur Verfügung gestellt. Der jetzige Unterrichtsminister Herr Augerinos begünstigt diesen Plan auf das Eifrigste, und derselbe empfiehlt sich dadurch, daß der Transport der kolossalen Giebelgruppen nach Athen große Kosten verursachen würde. Andererseits muß aber im Interesse der Wissenschaft dringend

gewünscht werden, daß die Ausbeute des Bodens von Olympia nach Athen gebracht werde. Nur in Athen ist die Gewähr vorhanden, daß die Kunstwerke würdig aufgestellt und wissenschaftlich verwerthet werden; nur dort ist die Vergleichung mit verwandten Kunstwerken möglich und ein wirkliches Studium derselben, weil dort die Universität ist, welche die höher gebildete Jugend aller griechischen Länder vereinigt, weil dort das deutsche und französische Institut für Archäologie sich befinden, dem sich bald auch ein englisches anreihen wird. Dort ist ein internationaler Boden für die Alterthumswissenschaft, auf welchem sich jeden Winter Kenner und Freunde der Kunst zu längerem Aufenthalt versammeln. Nach Olympia aber kommt jährlich nur eine kleine Anzahl von Touristen, welche höchstens einen Tag verweilen und dann weiter ziehen; dort stehen die Alterthümer nicht unter internationaler Kontrole, als ein im Interesse allgemeiner Bildung dem Boden abgerungener Schatz. Freilich konnte es nie die Absicht sein, alles, was gefunden ist, nach Athen zu bringen. Es mußte immer an ein Museum gedacht werden, das in Olympia selbst die architektonischen Ueberreste aufnehme, ein Gebäude, das zugleich dazu diente, daß von hier aus der Tempelraum beaufsichtigt und vor Zerstörung und Verschüttung geschützt werde. Die Skulpturwerke aber müssen, wenn sie in vollem Maße verwerthet werden sollen, zusammen nach der Hauptstadt gebracht werden. Darüber kann unter Kennern kein Zweifel sein. — Aus Olympia sind wieder gute Nachrichten eingetroffen. Vom westlichen Giebel ist ein Frauenkopf aufgefunden, welcher die knieende Frau in erwünschter Weise ergänzt. Ferner Bruchstücke einer Metope, darstellend den Kampf des Herakles mit der Amazone; namentlich ist der Amazonenkopf gefunden. Und endlich ist eine neue Halle ionischen Stils zum Vorschein gekommen.

Die sog. Burgundischen Tapeten im Museum zu Bern sollen, nachdem der erste Versuch befriedigend ausgefallen ist, sämmtlich einer Restauration unterworfen werden, welche im Atelier der Frau Carey-Bay ausgeführt wird.

Zeitschriften.

Im neuen Reich. No. 21.
Die Wirthschaftspolitik der Florentiner Renaissance.

L'Art. No. 231.
Trois cartons pour vitraux par E. Delacroix, von A. Robaut. (Mit Abbild.) — La peinture au Salon de Paris, 1879, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Société internationale de l'Art. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 369 u. 370.
A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum, von A. S. Murray. — The Salon of 1879, von E. F. S. Pattison. — Paintings on Porcelain. — The National Portrait Gallery and its recent acquisitions, von M. M. Heaton. — Exhibition of Drawings by old Masters, von Ph. Burty.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

10. Juli



Nr. 38.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der schweizerische Salon von 1879. — Der Pariser Salon. II. (Schluß.) — H. W. H. Mithoff, Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen; C. v. Wurzbach, Ein Madonnen-Maler unserer Zeit. — Carlo Pini †; Johann v. Schraudolph †. — Neue Glasgemälde für Berlin. — General di Cesnola. — Der Kunstverein in Barmen; Ausstellung von Werken textiler Kunst in Frankfurt a. M.; Internationale Kunstausstellung in München. — Semper's artistisch-literarischer Nachlaß; Düsseldorf; Prof. Caspar Scheuren; Prof. Rudolf Stang. — Preise auf der Didot'schen Auktion; Die alten Schweizer Glasmalereien. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Der schweizerische Salon von 1879.

Ueber die schweizerische Kunstausstellung vom letzten Jahre hat dieses Blatt keinen Bericht erstattet. Da dieselbe in die Zeit der Weltausstellung fiel, glaubten wir auf einen solchen verzichten zu dürfen; wir gaben uns der Hoffnung hin, das Beste, was unsere einheimischen Kräfte zu leisten im Stande sind, in der Seine-Stadt vereinigt zu finden und hielten es deshalb für recht und billig, mit unserem Urtheil über den damaligen Stand der schweizerischen Kunstbestrebungen erst nach der Pariser Weltausstellung hervorzutreten. Wie sollten wir aber enttäuscht werden! Es war nur zu klar, daß die Schweiz im großen Völkerwettstreit, wenigstens was die Malerei und Plastik betrifft, so vollkommen Fiasco gemacht hatte, wie noch nie; das Gesammtbild, welches man in Paris von der künstlerischen Entwickelung der Schweiz bekam, war ein so dunkles und unerquickliches, daß man es kaum über sich gewann, bei demselben zu verweilen, geschweige denn Andere auf dasselbe aufmerksam zu machen. Das ist nun inzwischen dennoch von Gottfried Kinkel geschehen*), und zwar mit einer Offenheit, für welche die ganze Künstlerwelt der Schweiz ihm zu Dank verpflichtet ist. Wenn die Rathschläge, welche Kinkel giebt, künftig befolgt werden, so steht ein Mißerfolg wie derjenige von 1878 gewiß nicht wieder zu befürchten*).

Der diesjährige Salon eignet sich nun auch nicht gerade dazu, im Betrachter eine günstige Meinung über die künstlerische Leistungsfähigkeit der Schweiz zu erwecken. Viele unserer bedeutendsten Künstler haben nicht ausgestellt, sei es, daß sie es vorzogen, ihre Werke dem Pariser Salon zu geben, oder daß sie sich ausstellungsmüde fühlten. Was aber von deutschen Malern in unsern Turnus geschickt wird, ist meistens sehr mittelmäßig, es scheint fast, als ob man jenseits des Rheins glaubt, das, was dort nicht mehr zieht, hier absetzen zu können.

Mit den Historienbildern wird man wie gewöhnlich schnell fertig, da nur ein einziges, dasjenige von Grob, erwähnenswerth ist. Dasselbe war uns schon von Paris her bekannt und stellt den Heldentod Winkelried's in der Schlacht bei Sempach dar. Man kann sich kein undankbareres Thema denken! Der Maler hat einen geschichtlich wichtigen Augen-

*) Vgl. seinen Bericht über die schönen Künste der Schweiz auf der Weltausstellung 1878. Als Manuscript autographirt; Druck von Knüsli in Zürich. — Clément's Urtheil war auch nicht gerade schmeichelhaft. S. das Journal des débats vom 6. Mai 1878.

*) Die Gerechtigkeit erfordert, daß Diejenigen genannt werden, welche auf der Weltausstellung Auszeichnungen erhielten. Eine Medaille erster Klasse verdankt die Schweiz Benjamin Vautier. Koller bekam eine Medaille zweiter Klasse, Simon Durand eine Ehrenmeldung, L. P. Robert eine silberne Medaille und eine Ehrenmeldung, der große Gleyre ein Diplom zum Andenken an verstorbene Meister. — Von Architekten erhielten v. Geymüller eine dritte Medaille, Müller und Ulrich eine Ehrenmeldung. Weber errang sich als Kupferstecher eine Medaille zweiter Klasse. Vgl. La chronique des arts et de la curiosité vom 2. November 1878, Nr. 33.

blick zu fixiren, dessen Entscheidung durch das Opfer herbeigeführt wird, welches ein Held seinem Vaterlande in seiner eigenen Person bringt. Wie ist eine solche Aufgabe zu lösen? Winkelried, der Mittelpunkt der Handlung, büßt die befreiende That sofort mit dem Tode und sinkt von dem Augenblicke an zu einer passiven Erscheinung herab. Der Künstler wird also, wenn er nicht wie Vogel lieber ganz von diesem Momente absehen will und sich die Trauer um den Helden nach der Schlacht zum Vorwurf wählt, dahin streben müssen, Winkelried, der doch die Hauptfigur der Komposition sein soll, möglichst in den Vordergrund und noch in Aktion begriffen darzustellen. Das hat Grob auch gethan, aber trotzdem muß man seinen Winkelried suchen. Wir sehen ihn in der Mitte des Bildes, von der eisernen Umarmung überwältigt und bereits seinen Geist aufgebend; er ist eine ideale Rittergestalt, im Gegensatz zu den anderen Kämpen, die das Bauernthum repräsentiren. Die unmittelbare Wirkung des Heldentodes: wie die Eidgenossen über den Körper des Sterbenden auf den Feind einstürmen, hat Grob lebhaft wiederzugeben gewußt. Die Gasse ist frei, die Eisenmauer durchbrochen, und über den Ausgang des Kampfes kann kein Zweifel mehr herrschen. — Führt uns Grob die Wehrkraft unserer Vorfahren vor Augen, so versetzt Bachelin den Beschauer unter die jetzige schweizerische Miliz. Seine beiden Gemälde bilden Pendants. Das eine stellt die Truppe dar, wie sie ihren Weg verloren hat und im Walde Halt macht, um denselben erst auf der Karte wiederzufinden; das andere Soldaten in einer Winterlandschaft, die nach beschwerlichem Marsche das Quartier erreichen. Befriedigt, die ersehnte Rast zu finden, harren sie des Augenblicks, wo ihnen aufgethan wird. Die beiden Bilder sind geschickt komponirt und voll Leben, die Typen der Soldaten sehr wahr und scharf beobachtet, die einzelnen Gestalten vortrefflich gezeichnet.

Mit Bachelin stehen wir bereits auf dem Gebiete des Genre, das wiederum stark vertreten ist. Auch die Gemälde aus der biblischen Geschichte streifen dieses Jahr hart an das Genre. Besonders das eine, welches uns die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten zeigt und Preiswerk in Rom zum Urheber hat. Wir sehen Maria im Walde sitzen, mit dem Christkind auf dem Schooße, Joseph steht an einen Baum gelehnt und stützt sich auf seinen Wanderstab, er gleicht mit seinem schneeweißen Haar und seinem langen Barte eher einem alten Druiden als einer biblischen Gestalt. Bedeutender als die Hauptfiguren sind die Nebengruppen. Ein kleiner Engel, welcher der Muttergottes Blumen bringt, ein anderer, der den Esel weiden läßt, noch andere, die eifrig Blumen pflücken, sind hübsche Motive, nur zu skizzenhaft behandelt. Viel strenger gehalten ist die heilige Familie auf der Flucht von Benz, eine gut gemeinte, aber langweilige Komposition. Benz schließt sich möglichst genau der Ueberlieferung an, selbst in der Farbengebung; seine Madonna trägt, wie übrigens auch diejenige Preiswerk's, das stereotype rothe Untergewand und den blauen Ueberwurf der Madonnen des Sassoferrato. Das Bild ist nachempfunden, es fehlt ihm das persönlich frische Element der Quattro- und Cinquecentisten.

Unter den Genrebildern muß in erster Linie der „Carneval zu Venedig“ von Becker genannt werden. Die Scene geht in einem Interieur vor sich, wie wir solche aus dem Dogenpalast her kennen. Durch die offene Thür ist soeben ein stattlicher Mann eingetreten, am Arme eine üppige Blondine, eine echt venezianische Schönheit. Ein Theil der Anwesenden wird sofort auf sie aufmerksam, Pierrot sieht die Dame lächelnd an und schlägt tanzend das Tambourin, ein anderer überreicht ihr Blumen, ein dritter trinkt den Eintretenden den Willkommengruß zu, Harlekin, die Arme auf der Brust gekreuzt, verneigt sich ehrerbietig. Und wie das Paar links am Kamin in seiner Unterhaltung durch die blendende Erscheinung unterbrochen wird, so auch rechts am Tisch der Grieche, welcher soeben im Begriffe war mit seiner Schönen anzustoßen. Man merkt es der Versammlung an, daß das Fest durch die neuen Gäste in eine neue Phase getreten ist, nur wenige Gestalten im Hintergrunde scheinen sich durch nichts in ihrem Zwiegespräch stören lassen zu wollen. Das Bild ist geschickt komponirt und in der Farbe wahrhaft glänzend, der Lichteffekt am Kamin ist vorzüglich herausgebracht. Die Scene gab dem Meister auch Gelegenheit, seine Virtuosität im Malen leuchtender Stoffe zu zeigen; es ist schade, daß seine Zeichnung nicht überall auf der gleichen Höhe steht. — Ebenfalls zu den guten Genrebildern gehört dasjenige von Bartezago. Ein Knabe und ein Mädchen sind beschäftigt, ein Vogelnest in ein Bauer zu setzen, naives kindliches Glück über den Fund spricht aus den beiden Kleinen. Sie sind einfache Kinder aus dem Volke, und dem entsprechend ist auch die Küche, in welcher die Scene spielt, höchst einfach, das Geräth in derselben ist gut ausgeführt. Wenn dies Gemälde in der Zeichnung auch hie und da sündigt, so spricht es doch an durch die frische Naturauffassung und die Neuheit des Motivs, Eigenschaften, die wir an so vielen Genrebildern gerade dieses Jahres vermissen. So bewegt sich Aug. Müller auf längst abgetretenen Pfaden, und dazu kommt noch, daß seine Freier und Kutscher alle in derselben nichtssagenden Weise lächeln und auf ein und dasselbe Modell zurückgehen, so stellt Kuhn wiederum seine „Sonntagsandacht eines alten Bergbewohners“ aus, ein Bild, das bereits in dieser Zeit

schrift (Jahrg. XII, Nr. 8) besprochen wurde. — Bei dem „Gestörten Liebespaar“ von Pixis wäre die Tendenz zu tadeln. Ein Mönch überrascht ein Mädchen, dem der Strickstrumpf in der Hand wohl schon lange Nebensache gewesen ist, im vertraulichen tete-à-tete mit ihrem Liebhaber. Derselbe zieht sich schleunigst hinter eine Gardine zurück und ist, wenn nicht Alles trügt, ein Priester. In der Literatur mag die Satire ja nothwendig sein und in Zeiten des Verfalls selbst wohlthuend wirken, in der bildenden Kunst soll man ihr aus dem Wege gehen. Der Maler wie der Bildhauer hat sich nur das Schöne zum Vorwurf zu wählen und jede Tendenz zu meiden; Pamphlete zu schreiben ist nicht seine Aufgabe. — Ein schlagendes Beispiel dafür, wie Empfindung und Können zuweilen aus einander gehen, bietet das „Berner Aelplermädchen“ von Diethelm Mayer. Im Gefühl ist es reizend, in der Zeichnung ganz mangelhaft. — Berthoud führt uns unter einem gewaltigen, sich laubenartig neigenden Baume seine Schülerinnen vor, wie sie nach der Natur malen; theils sitzen die Damen, theils stehen sie, eine im Vordergrunde liegt sogar, und zwar in etwas unästhetischer Weise. Den Hintergrund bildet der blaue Spiegel des Neuenburger Sees und die Alpenkette. In der Perspektive ist das Bild recht gut, und auch die Komposition zeugt für die Gewandtheit des Meisters, im Kolorit dürfte das Grün des Baumes zu hart behandelt sein. Das Bild ist amüsant und stimmt humoristisch, einst wird es den späteren Geschlechtern Auskunft über die Moden ihrer Vorfahren geben. — Wenigstens hingewiesen sei auf den „Schacherer“ von Ed. Pfyffer und das dem Dow verwandte Bild von Schwegler: „Die Jagdbeute“, ferner auf das nicht untüchtig gemalte „Dalmatinische Mädchen“ von Röstel und das in der Stimmung sehr wahre Bild von Rittmeier: „Hans Toni in Baunöthen“. Auch die „Heimliche Lektüre“ von Riedmann ist zu loben. Wie das Mädchen am Spinnrocken die Arbeit unterbrochen hat und sich in einen Liebesbrief vertieft, die Mutter aber durch die offene Thüre blickt, ist treu beobachtet und technisch nicht schlecht ausgeführt. — Ein Künstler, der sehr Hervorragendes leistet und die meisten der diesjährigen Aussteller im Können entschieden überragt, ist Buchser. Leider gehört er zu den schlimmsten Realisten und wird oft geradezu excentrisch. Von seinen diesjährigen Bildern sind zwei beachtenswerth, das eine, ein sehr gewöhnlich aussehendes „Fischermädchen“. Es sitzt vor einer Quaimauer, über der man das Meer erblickt, auf dem Schooß einen Korb mit Fischen, daneben das unheimliche Fischmesser. Auf der Mauer drei Damen in modernster Kleidung, ohne alle Zeichnung und Modellirung. Das Beste auf dem Bilde ist die allerdings virtuos gemalte Mauer. Viel bedeutender ist das andere Gemälde, dem der Maler den bezeichnenden Titel: „Fluthgefangen an der Küste von Irland“ gegeben hat. In dem Gesichtsausdruck dieses Mädchens, das auf kahlem, weit in die See einschneidenden Felsen ausgestreckt liegt, reflektirt sich die ganze Wildheit und Verkommenheit eines geknechteten Volkes, und die langsam heranziehenden, die Felsen verschleiernden Nebel, sind gleichsam der Ausdruck einer trostlosen Unbestimmtheit politischer und socialer Verhältnisse. Man mag denken von dem Bilde, wie man will, und auch nicht blind sein gegen die Mängel desselben, man wird sich dennoch gefesselt und immer von Neuem angezogen fühlen.

Mehr in das Gebiet der Illustration als des Genre gehört das Gemälde von Langhard: „Gretchen in der Kirche“, unter Bürgersfrauen und Kindern ihr Gebet verrichtend. Warum hat der Künstler nicht lieber Gretchen dargestellt, wie sie als büßende Magdalena, vom bösen Gewissen gepeinigt, vor dem Altar zusammenbricht?

Unter den Porträts sind kaum zwei nennenswerth. Diejenigen von Usteri: „Herr von Gasparin“ und der verstorbene „Bundespräsident Dubs“ mögen ähnlich sein, sind aber denn doch gar zu geistlos trocken und farblos. Hingegen offenbart sich in dem Studienkopf eines ägyptischen Mädchens von Frl. Breslau, einer Schülerin Fleury's, ein bedeutendes Farbentalent; schade, daß sorgfältige Zeichnung und Modellirung mit demselben nicht Hand in Hand gehen. Wir sind keine Nazarener, aber dagegen müssen wir uns erklären, daß man die Farben so dick wie Frl. Breslau aufsetzt, ohne sie nachher wenigstens einigermaßen zu verarbeiten.

Wir wenden uns jetzt zu den Landschaften, unter denen einige von hoher Bedeutung sind. So gehört das große Bild von Gos zu dem Erfreulichsten, was uns überhaupt geboten wurde. Der Maler führt den Beschauer an den Genfersee und zwar an einem Morgen; die Sonne will gerade den Nebel durchbrechen, noch einen Augenblick und Alles leuchtet in jugendlichstem Glanze. Die Stimmung ist so wahr, daß man das Kunstwerk über der Natur vergißt. Im Vordergrunde ein flacher Strand, dann der See und im Hintergrunde die schneebedeckten Berge Savoyens; längs der Küste fährt ein Dampfschiff. Die breite Fläche des Sees wird wesentlich belebt durch die Möven und die griechischen Segel. Koller trat dieses Jahr zum ersten Mal als Landschafter auf und mit viel Glück. Seine beiden Gemälde „Herbstabend und nach Sonnenuntergang“ sind Stimmungsbilder im wahrsten Sinne des Wortes und zeugen von großartiger Naturauffassung. Die Bilder Bocion's vom Genfersee zeigen

die diesem Künstler eigene Treue des Studiums, die Bilder von Holzhalb viel Fleiß und technische Sicherheit. Sehr zu tadeln ist Spielmann, der mit seiner „Erinnerung an den Vierwaldstädtersee" eine landschaftliche Karikatur ausgestellt hat. Wenn der Landschafter sich nicht an die Natur halten will, so soll er meinetwegen eine Landschaft komponiren, aber nur nicht aus dem Kopfe ganz bestimmte Formen wiedergeben wollen. Er überschreitet die Grenze seiner Kunst, wenn er, wie der Musiker, über ein gegebenes Thema phantasiren zu dürfen glaubt. — Arthur Calame scheint am adriatischen Meer besser zu Hause zu sein als in Coppet, im Garten der Frau von Staël. Letzteres Bild ist zu bunt und unruhig im Lichteffekt. — Hübsch ist die Landschaft von Ludwig Corregio: ein Buchenwald am Starnbergersee mit Staffage. — Wir würden nicht enden, wollten wir alles eingehend besprechen, es sei deshalb auf die tüchtigen Leistungen von Castan, Dünant, Geißer, Arnz und Robinet, von Stäbli, den beiden Steffan, Veillon, Rüdisühli und dem unermüdlichen Zelger wenigstens hingewiesen. Sandreuter geräth immer mehr auf Abwege, und Zardetti und Frl. Schäppi befinden sich nicht gerade auf gutem Wege; letztere gehört offenbar derselben Richtung an wie Frl. Breslau. Auch einige hübsche Aquarelle waren ausgestellt. Der Altmeister Salomon Corrodi versetzte uns nach Venedig, an den Eingang des Canal grande, Jules Hébert führte uns nach Jerusalem und auf die Insel Rhodos, Zimmermann in die Wälder und Thäler der Schweiz.

Eigentliche Thierstücke fehlten ganz, Girardet, Lugardon und Mali gaben mehr Landschaften mit Kühen als Staffage darauf. — Stillleben und Blumen waren zwar viele da, aber Hervorragendes leisteten auf diesem Gebiete nur Heimerdinger und Frl. Schäppi.

Unter den Skulpturen mag eine Gypsgruppe von Dorrer in Baden erwähnt werden: „Tell mit dem Knaben", und die sprechend ähnliche Büste des verstorbenen Bundespräsidenten Scherrer, von Jullien in Winterthur.

Mehr als je hat sich uns diesmal die Ueberzeugung aufgedrängt, daß es hohe Zeit ist, strenger mit der Aufnahme der Bilder zu sein. Die gleiche Erfahrung, welche man in den letzten Jahren, selbst auf großen Plätzen wie Paris, gemacht hat, machen wir auch bei uns: das Niveau der Kunstleistungen ist im Sinken begriffen. Die Unternehmer einer Ausstellung sollen sich die Aufgabe stellen, durch Auswahl des Besten das Auge des Laien zu bilden und den Geschmack des Volkes zu heben, nicht aber dahin trachten, möglichst viele Gemälde auf den Markt zu bringen. Wenn Kunstausstellungen sich nicht ein höheres Ziel setzen, haben sie keine Berechtigung.

Zürich, den 8. Juni 1879. Carl Brun.

Der Pariser Salon.

II.

(Schluß.)

Die Palme unter den Schlachtenbildern gebührt Detaille's „Champigny im December 1870", einer in jeder Beziehung tüchtigen Arbeit, welche überdies für uns Deutsche noch den Vorzug besitzt, kein Zerrbild der Geschichte oder eine reine „Huldigung an Frankreich" zu sein, wie der Belgier Castellani sein Kolossalbild die „Vertheidigung Le Bourgets durch die Marine 21. December 1870" hätte betiteln können. Detaille, einer der tüchtigsten jüngeren Schlachtenmaler, welcher auch zu der ersten Ausstellung der „Société d'aquarellistes français" in der Rue Laffitte neun der besten, meistens im Privatbesitze befindlichen Aquarelle eingesandt hatte, ist in Deutschland wenig bekannt, weil die Statuten der jüngsten Pariser Ausstellung jedes militärische Gemälde vom Champs de Mars ausschlossen, und nur ein Bruchtheil Auserlesener die damalige Spezialausstellung der französischen Schlachtenmaler aufsuchte. Obgleich Schüler Meissonier's, zieht Detaille größere Figuren vor; sein „Champigny" führt in den Schloßhof, wo die Bomben aufblitzen, die Pioniere Schießscharten für die Geschütze und die Gewehrläufe in die Mauer brechen, und die Genossen zur Verschanzung herbeischleppen, was Haus und Hof, Speicher und Keller vermögen. Die Einen bringen Leitern und heben die Fensterläden aus, rollen mächtige Stückfässer herbei und werfen Matratzen und Betten vom Balkon herunter, die Anderen reißen den Boden auf, bauen Barrikaden und verstärken Thür und Thore; der alte Gärtner im breitrandigen Hute geht verzweifelnd dazwischen hin und her und sucht vergeblich bei einem Offiziere Schutz für seine zertrümmerten Glasglocken und Mistbeetscheiben. Die Verwundeten verbeißen ihren Schmerz, die Gesunden vergessen ihre Erschöpfung, ein Gedanke beseelt Alle: der Feind naht, und Champigny soll nicht fallen. Es ist ein ernstes tiefempfundenes Bild aus großer Zeit, vor dem jede Nationalität verstummt. Als Meister im leichten Humor zeigte Detaille sich in einer Fächerausschmückung der Aquarellausstellung, einer Gesellschaft von Pendulendieben in der Uniform aller deutschen Staaten, deren Hast er so überaus komisch darstellte, daß man die Pointe Bosheit leicht verzeiht. Sein „Bonaparte in Aegypten" vom letzten Salon stand nicht auf der Höhe seines „Champigny". Le Blant schöpft seine Sujets mit Vorliebe aus dem

Vendeer Aufstande; im vorigen Jahre wählte er den „Tod des Generals Elbée“ zum Vorwurfe, diesmal Henri de la Rochejacquelin im Augenblicke, wo er seinem Häuflein zusammengeraffter Royalisten voranschreitet und ihm das geflügelte Wort: „Wenn ich siege, folgt mir, wenn ich fliehe, tödtet mich, wenn ich falle, rächt mich!“ zur Losung gab. Alt und jung, jubeln sie ihm offenen Mundes, mit erhobenen Händen, voll religiöser und politischer Begeisterung zu, und der schlanke bleiche Edelmann führt sie, ein Märtyrer für seine Sache, zum Siege und zur Vernichtung. Licht und Schatten sind wohlvertheilt, und die undisciplinirte Schaar ist mit raschen kühnen Pinselstrichen auf die Leinwand gefesselt; ob das Gemälde vor der Jury Gnade finden wird, bleibt eine andere Frage, da es immerhin gewagt ist, unter der Rupublik das Königthum zu verherrlichen. Die „Vertheidigung von Chateaudun 18. Oktober 1878“ hat Philippoteaux zu einem gigantischen Effektstücke verwendet; die Franctireurs von Paris, Nantes und Cannes, dazu eine Uebermacht von Feinden, brennende Häuser, Kanonendonner und der Gesang der Marseillaise, das Alles recht benutzt und das Schlachtenbild für die große Menge war fertig. Beaumetz läßt uns einem Treppenkampfe bei der „Einnahme eines Schlosses 1870“ beiwohnen.

Mehr Genrebild ist Berne-Bellecour's „Auf dem Terrain“, ein Zweikampf in den Laufgräben eines mittelalterlichen Schlosses; der eine Kürassier streift gerade den Hemdärmel auf, sein Gegner harrt, bereits bis zum Gürtel entblößt, auf den Pallasch gestützt: aber die Rauflust scheint nicht eben groß und der Zorn Angesichts der blanken Waffen und des chirurgischen Besteckes schon merklich verraucht zu sein. Der wohlgelungene landschaftliche Hintergrund erhöht wesentlich den Kunstwerth des Ganzen. Couturier's „Schule der Trommler“ zeigt gleich Aublet's „Waschbassin der Reservisten in der Kaserne zu Cherbourg“ frischen Humor. Die verwöhnten jungen Leute machen dort wohl oder übel gemeinsame Morgentoilette, der Eine hat Gesicht und Arme noch voll Seifenschaum, der Zweite schwingt schon lachend das grobe Handtuch, hier wird übermüthig gescherzt, dort wird gestöhnt und verstohlen geflucht.

Für Sergent's politisches Triptychon müßten die Socialdemokraten und die Communards ihm Kränze flechten und ihn als den Ihrigen begrüßen. „Der Ursprung der Macht: die Kraft“, „Das Suffrage universel“ und „Von Gottes Gnaden“ lauten die Ueberschriften seines Kleeblattes, und der Maler ist des Politikers würdig. — Die Allegorie hat dem Fremden wundersame Ueberraschungen vorbehalten. Der Elsässer Ehrmann läßt „Paris in der Gestalt der Republik die Nationen zum friedlichen Kampfe der Künste und der Gewerbe berufen“; obgleich er ein Schüler Gleyre's ist, erinnert seine Republik durchaus an die statuenartige kalte Darstellung David's, aber die Bestimmung zum Dekorationsbilde erklärt und entschuldigt Manches. Lesrel's „Frankreich findet bei Buzenval den Leichnam Henri Regnault's wieder“ bleibt dagegen, mit oder ohne Erläuterung, die traurigste Geschmacksverirrung, um so bedauernswerther, da seine zweite kleine Arbeit „Maria von Medicis empfängt die Geschenke Heinrich's IV.“ Talent und fleißiges Streben zeigt. Im braunen, einer Mönchskutte nicht unähnlichen Rocke der Franctireurs liegt der Meister der „Salome“ entseelt neben einem geknickten Lorbeerbäumchen am Boden, und Frankreich schwingt hohläugig und verweint einen Trauerflor über seinem blutigen Haupte.

Unser nächster Bericht soll die ebenso gut wie zahlreich vertretene Landschaft und das Genrebild, sowie eine allgemeine Rundschau unter den fremden Gästen des Salons umfassen, der vierte und letzte der Bildhauerei gewidmet sein. **Hermann Billung.**

Kunstliteratur.

Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannover'schen, dargestellt von H. Wilh. H. Mithoff. Sechster Band: Fürstenthum Osnabrück, Niedergrafschaft Lingen, Grafschaft Bentheim und Herzogthum Arenberg-Meppen. Mit Abb. auf 8 Tafeln u. in Holzschnitten. Hannover, Helwing'sche Verlagsbuchhandlung. 1879. 4.

Früher, als wir es erwarten konnten, ist dem fünften Bande des trefflichen Werkes, den wir in Nr. 45 des v. J. dieser Blätter anzeigten, der sechste gefolgt, der, wie wir damals es voraussahen, das ehemalige Königreich Hannover zwar noch nicht absolvirt, aber doch wenigstens nach Westen so weit bringt, daß nur noch der nordwestliche Theil, das Fürstenthum Ostfriesland, für den siebenten Band übrig bleibt. Der vorliegende sechste enthält nämlich das Fürstenthum Osnabrück, die Niedergrafschaft Lingen, die Grafschaft Bentheim und das Herzogthum Arenberg-Meppen, also im Vergleich mit dem noch rückständigen Ostfriesland einen zwar ziemlich ausgedehnten, aber verhältnißmäßig nicht stark bevölkerten Theil des ehemaligen Königreichs, der sich von der Hunte über die Ems bis zur holländischen Grenze und von den Bergzügen des Osning bis zu den oldenburgischen und ostfriesischen Niederungen erstreckt und neben einem anmuthigen Berg- und Hügellande auch ausgedehnte öde Haide-, Sand- und Moorflächen bietet. Daß dieser ganze Theil des Hannoverschen eben nicht reich ist an hervorragenden Baudenkmalen und sonstigen Kunstwerken,

und an namhaften Städten fast nur das einzige Osnabrück bietet, ist bekannt; dennoch möchte es wenige Gegenden Deutschlands geben, die, mit Ausnahme des hier in Betracht kommenden Theiles von Westfalen (Fürstenthum Osnabrück), in Bezug auf die Geschichte und die Denkmale der Vergangenheit, wenn sie sich auch meistens in sehr kleinen, unbedeutenden Ortschaften befinden, so wenig durchforscht sind, wie die hier behandelten, was begreiflicher Weise für Lingen, Bentheim und Arenberg-Meppen in jenem Mangel an größeren Städten und an Verkehrsmitteln seinen Grund hat. Daß aber das unstreitig mühsame, mit vielen Schwierigkeiten verbundene Durchforschen dieser Gegenden seine reichen Früchte getragen hat, beweist der vorliegende Band hinlänglich. Gerade diese Landstriche bieten uns an, wenn auch nicht bedeutenden, kirchlichen Denkmalen, theils unversehrten, theils in Ueberresten, eine überaus große Zahl, die bisher ungenannt und ungekannt waren.

Wie in den früheren Bänden, so schickt auch hier der Verfasser der alphabetischen Reihe der Ortschaften eine Einleitung voraus, die nach einem kurzen kirchen- und kulturhistorischen Ueberblick die Resultate seiner Forschungen in Bezug auf die Kunstdenkmale zusammenstellt. Es erhellt daraus, daß fast alle Gotteshäuser, insbesondere die aus romanischer Zeit, in späteren Jahrhunderten mannigfache Veränderungen erlitten haben, darunter vor Allem der bedeutendste Bau der ganzen Gegend, der in seiner Basilikenform hier als ein Unicum dastehende Dom zu Osnabrück, daß also der romanische Stil in seiner Ursprünglichkeit und Reinheit ohne gothische oder noch spätere Zusätze nur spärlich vertreten ist. In dieser Beziehung hebt der Verfasser insbesondere die dortige Stiftskirche St. Johann hervor, die, 1256 begonnen, in ihren Westthürmen und in der Stellung der Arkadenpfeiler noch als romanische Anlage, im Uebrigen aber als eine dreischiffige Hallenkirche fast gothischen Stils erscheint und als frühestes Beispiel der bekanntlich besonders in Westfalen (aber auch überhaupt im nordwestlichen Deutschland) sich kundgebenden Umwandlung der Basilika in die Hallenkirche von Bedeutung ist. Bekanntlich kam der gothische Stil in allen diesen Gegenden verhältnißmäßig spät zur Herrschaft, so daß man sagen kann, daß er hier eigentlich mit voller Entschiedenheit erst vom Beginn des 14. Jahrhunderts an auftritt. So besonders in den Osnabrücker Kirchen St. Marien, St. Katharina und der Kreuzkirche des ehemaligen Dominikanerklosters. Später folgt dann in anderen Ortschaften eine ziemlich bedeutende Reihe kleinerer gothischer Kirchen, die, meistens dem 15. Jahrhundert angehörend, entweder Hallenkirchen sind oder nur einschiffige. Mit Ausnahme des Domes zu Osnabrück zeigen also alle dreischiffigen Kirchen die Hallenform, natürlich sehr selten mit Querschiff. Wo zweischiffige sich finden, da ist das zweite Seitenschiff (bald nördlich, bald südlich) ein späterer Zusatz. Auch unter den einschiffigen Kirchen ist die Kreuzesform selten. Der Chor ist nicht nur im romanischen und im Uebergangsstile meistens rechteckig, sondern sogar häufig im gothischen Stil; eine für diese Gegend seltene Ausnahme ist der (1872 gut restaurirte) Chor der Marienkirche in Osnabrück, der um seinen polygonen Schluß einen ebenso geformten, niedrigeren Umgang mit Strebebogen hat. Zwei Westthürme haben nur die größeren Kirchen, Dom und St. Johann daselbst, alle übrigen entweder nur einen Westthurm oder nur einen Dachreiter. Ein von der Kirche isolirter Glockenthurm (wie er auch zweimal im Oldenburgischen vorkommt) findet sich zu Gildehaus (Amt Bentheim). Schmuckreiche Portale sind nur das romanische der Südseite des Domes zu Osnabrück, das gothische der Marienkirche daselbst und das in der Laibung mit phantastischen Gestalten versehene gothische zu Uesseln (Amt Fürstenau); vollständig erhaltene Kreuzgänge nur am Dom und an St. Johann in Osnabrück.

Im Ganzen recht spärlich sieht es mit dem unbeweglichen Kirchenschmuck, also mit Wand- und Glasmalereien, Altarschreinen, Kanzeln, Chorstühlen, Grabsteinen u. dergl. aus. Unter den Altarschreinen ist nur ein einziger vollständiger, spätgothischer in der genannten Marienkirche, der in den heftigen Bewegungen und Geberden seiner Figuren ziemlich unschön, aber, müssen wir hinzusetzen, durch die Zusammenstellung der Apostel, deren Spruchbänder das Credo enthalten, mit 12 Propheten von besonderem Interesse ist. Reicher ist dagegen der Vorrath an beweglichen Utensilien, namentlich noch immer, trotz mancher Verluste, im Domschatz zu Osnabrück, wo unter den fünf Reliquienkästen besonders die der Heiligen Crispinus und Crispinianus, der Regina und der Cordula und unter den übrigen Gegenständen manche von vortrefflicher Arbeit sind. Ebenso im Dom das bedeutendste kirchliche Werk, der bereits aus anderen Beschreibungen (z. B. Lübke, Westfalen, S. 417) bekannte kupferne Taufkessel, der, abgebildet auf einer der beigefügten Tafeln, an's Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen, also, abgesehen von dem Lütticher Taufgefäß, wohl der älteste in Deutschland ist.

Was die nichtkirchlichen Bauwerke, namentlich die Schlösser und Burgen betrifft, so stand zwar die Zahl derselben in einem natürlichen Verhältniß zu den vielfachen Fehden und Kriegen, die im Mittelalter im Hochstift Osnabrück, im Lingen- und Meppenschen und in der Grafschaft Bentheim geführt wurden, aber an Ueberresten derselben ist heutzutage wenig mehr zu

finden. Das bedeutendste der noch vorhandenen Gebäude ist unbedingt das ebenso schön wie zur Vertheidigung günstig gelegene Schloß zu Bentheim, das fast alle Baustile vom romanischen an aufzuweisen vermag. Unter Benutzung der Publikation von Ewerbeck in der Deutschen Bauzeitung 1869 widmet unser Verfasser diesem Schlosse eine eingehende Beschreibung und mehrere Abbildungen. An Rathhäusern ist fast nur das spätgothische zu Osnabrück zu nennen, interessanter durch seinen bekannten Friedenssaal, als durch besondere künstlerische Ausstattung des Aeußeren und des Inneren.

Vielleicht in noch höherem Grade als die früheren Bände zeichnet sich der vorliegende durch die Gewissenhaftigkeit seiner historischen Mittheilungen aus, die auf gründlichstem Studium der Quellen beruhend, sich auch auf die kleinsten Ortschaften erstrecken. Wenn es die Absicht des Verfassers war, auch die Geschichte der ehemals vorhandenen Kunst- und namentlich Bauwerke in seinem Buche zu geben, so ist er allerdings in seinem historischen Theile nicht zu weit gegangen; geht man aber von dem Gedanken aus, daß sich das ganze Werk mit der Geschichte und Beschreibung des noch Vorhandenen hätte begnügen können, dann wird man viele historische Notizen, die auch an sich höchst unbedeutenden Inhalts sind, für überflüssig halten. Wie dem auch sei, aus dem Gegebenen leuchtet wenigstens ein umfassendes Studium der einschlägigen Quellen und sonstigen literarischen Werke hervor. Das Einzige, was man auch in diesem Bande unseres Werkes verbessern möchte, betrifft die rein praktische Seite, den leichten und bequemen Gebrauch desselben. Um diesen zu erreichen, wäre es rathsam gewesen, bei den größeren Artikeln, z. B. Osnabrück, nicht blos den Ortsnamen als Seitenüberschrift zu geben, sondern auch den Namen des betreffenden Gebäudes oder Denkmals. Da dergleichen fehlt, und niemals im Texte Ueberschriften gemacht sind, noch weniger Marginalien, so ist es oft sehr zeitraubend, da wo zahlreiche Denkmäler vorhanden sind, ein einzelnes bestimmtes zu finden. Schon Verschiedenartigkeit des Druckes hätte hier viel nützen können. Endlich können wir nicht umhin, jetzt vor dem Erscheinen des letzten Bandes den bereits früher geäußerten Wunsch zu wiederholen, daß es dem Verfasser gefallen möge, eine oder mehrere Karten (mit Netz) des ganzen Hannoverschen Landes zu geben, auf denen sämmtliche besprochene Ortschaften angegeben sind, und zugleich ein alle Bände umfassendes Ortsregister mit Hinweis auf die Stelle des Buches, wo der Ort besprochen ist und auf das betreffende Quadrat der Landkarte.

H. A. Müller.

Ein Madonnen-Maler unserer Zeit. (Eduard Steinle.) Biographische Studie von Constant von Wurzbach. Mit zwei Kunstbeilagen. Wien, H. Manz. 1879. VIII und 172 S. 8.

Dem hübsch ausgestatteten Buche liegt der Artikel in des Verfassers bekanntem Biographischen Lexikon für Oesterreich zu Grunde, dessen reicher Inhalt hier jedoch übersichtlicher angeordnet und nicht unbeträchtlich vermehrt erscheint. Insbesondere hat sich der Verfasser bemüht, das Verzeichniß der Werke des Meisters der Vollständigkeit nahe zu bringen. Er führt sie uns (etwa 600 an der Zahl) nach technischen Kategorien und innerhalb derselben in chronologischer Ordnung vor und widmet sodann den bedeutendsten unter ihnen noch eine ausführlichere Beschreibung. Angehängt sind Verzeichnisse der Bildnisse des Künstlers, der Quellen zu seiner Biographie und zur Kritik seiner Werke, nebst einer chronologischen Uebersicht der letzteren. Die Zusammenstellung der „Kritischen Stimmen über Steinle den Künstler" hätten wir gern entbehrt, wenn dafür die kurze biographische Skizze, welche das Buch einleitet, zu einem wirklichen Lebens- und Charakterbilde des Meisters gestaltet worden wäre, wie wir es leider von so manchem Bahnbrecher der neu-deutschen Kunst, unter Anderen auch von Steinle, immer noch nicht besitzen.

Die im Vorwort angedeutete Mühseligkeit solcher Arbeiten, besonders der Sammlung biographischer Daten über zeitgenössische Künstler und der Herstellung einigermaßen vollständiger Kataloge ihrer Werke, wird Jeder nachempfinden, der mit ähnlichen Aufgaben vertraut ist. In der Regel kann da nur das Zusammenwirken vieler Kräfte zum Ziele führen. Wir wollen, um auch unser Schärflein dazu beizutragen, hier einige Nachweisungen geben über in Wien (bekanntlich des Meisters Vaterstadt) befindliche Zeichnungen von Steinle's Hand, welche Wurzbach nicht erwähnt. Dieselben befinden sich im Besitze der Frau Adolfine von Haßlinger-Hassingen, geb. von Pratobevera in Wien, deren freundlicher Mittheilung wir das nachfolgende chronologisch geordnete Verzeichniß verdanken: 1) Madonna mit dem Kinde (1828), 2) Christus bei Lazarus (1829), 3) Der Prophet Elisäus, von bösen Knaben verfolgt (1831), 4) Sta. Cäcilia, mit ihrem Bräutigam zum Tode geführt (1836), 5) Ein Ritter zu Pferd (1840), 6) Porträt Em. Veith's, aus der Erinnerung (1840), 7) Zwei Musikanten (1841), 8) Simson und Delila (1841), 9) Propheten, als Kinder dargestellt (1841), 10) Mehrere kleine Federzeichnungen (1841), 11) Geißelung Christi (1841), 12) Giotto als Knabe, in den Sand zeichnend (1842), 13) Die Erweckung von Jairi Töchterlein, Bruchstück (1842), 14) Maria, mit Christi Leichnam im Schooße (1842),

15) Adam und Eva (1843), 16) Eine Mutter, ihr Kind herzend (1850), 17) „Zucht bringt Frucht" (1844); und ohne Datum: 18) Simeon Stylites, 19) König David, 20) Die Beichte; dazu kommen noch zwei in demselben Besitz (auf dem Lande) befindliche Werke: 21) Der h. Adolphus, Zeichnung, und 22) Ferdinand III., Oelskizze zu dem Bilde im Römer zu Frankfurt am Main.

Unter den Eigenthümern Steinle'scher Werke in Wien zählt Wurzbach, S. 45 u. 165, auffallenderweise auch den bereits vor zehn Jahren verstorbenen Professor und Oberbaurath K. Rösner auf. Das früher in seinem Besitze befindliche Hausaltärchen mit der Madonna zwischen den hh. Karl Borromäus und Elisabeth ist nach Rösner's Tode in das Eigenthum des Herrn Aug. Artaria in Wien übergegangen, bei welchem es sich noch jetzt befindet. Auch Rösner's erste Entwürfe für die Innendekoration der Leopoldstädter Kirche, welche Herr Artaria ebenfalls aus der Verlassenschaft des Architekten ankaufte, sind — beiläufig bemerkt — mit einigen schönen Aquarellskizzen von der Hand Steinle's geschmückt, deren Wurzbach's Buch keine Erwähnung thut. Die Ausmalung der Kirche wurde bekanntlich nicht von Steinle, sondern von Führich ausgeführt.

In dem Verzeichniß der nach Steinle'schen Werken ausgeführten Stiche, Lithographien, Holzschnitte u. s. w. (S. 73 ff.), welches manche Lücken in dem Kataloge der Originalwerke ergänzt, fehlt u. A. das schöne Blatt von H. Merz nach dem bekannten kolorirten Karton zu Shakespeare's „Was ihr wollt", welches diese Zeitschrift, Bd. V, S. 54 brachte. Eine der köstlichsten Kompositionen des Meisters ist darin vorzüglich wiedergegeben. L.

Nekrologe.

Carlo Pini †. Ueber den verdienstvollen Conservator der Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung in den Uffizien, dessen am 6. März d. J. erfolgten Tod wir gemeldet, erhalten wir von Herrn H. von Geymüller die nachfolgenden Bemerkungen: „Die Nachricht von dem Tode des trefflichen Pini wird gewiß viele deutsche Kunstforscher und Architekten schmerzlich berührt haben. Herrn Pini war ja die Obhut der reichsten Sammlung architektonischer Studien und Entwürfe der großen Italiener des sechzehnten Jahrhunderts anvertraut, welche namentlich in den letzten Jahren besonders von deutschen und von Schweizer Architekten viel besucht und studirt wurde. Gewiß wird es den meisten derselben wie mir ergangen sein: sie werden die erste Anleitung zum Studium jener ehrwürdigen Dokumente Herrn Pini persönlich zu verdanken haben. Seine Gefälligkeit und sein Wohlwollen kannten keine Grenzen, das habe ich während vierzehn Jahren, sowohl im persönlichen als im brieflichen Verkehre, zur Genüge erfahren. Dabei war er von einer seltenen Bescheidenheit; wenn es irgend einem Architekten gelang, ihm durch seine technischen Kenntnisse über irgend ein Dokument nähere Aufklärungen zu geben, so hatte er darüber die größte Freude. Bekanntlich war Carlo Pini, wie sein Schwager Carlo Milanesi, einer der vier Bearbeiter der Le Monnier'schen Vasari-Ausgabe, in welcher über die architektonischen Schätze der Uffizien zuerst einige Mittheilungen gemacht wurden. Diesen Gelehrten verdanken wir auch die erste Klassifikation der Zeichnungen, welche hauptsächlich auf den häufig die Zeichnungen begleitenden handschriftlichen Notizen beruht. Besonders durch diese wird es möglich, allmählich eine immer größere Zahl von Urhebern der Blätter mit Sicherheit festzustellen. Um dieses Studium auch Anderen zugänglich zu machen und die Kritik der Blätter zu fördern, gab Pini das auf photographischem Wege hergestellte handschriftliche Sammelwerk „La scrittura de' Artisti italiani" heraus, welches mit Ausnahme eines falschen Bramante und zweier fraglichen Dokumente von Bramantino und Vignola nur ganz authentische Schriftstücke enthält. Eine ebenfalls von ihm veranstaltete Sammlung von Photographien nach den besten Ornamenten machte es dem Besucher der Sammlung möglich, sich werthvolle Andenken aus derselben mitzunehmen und Zeit zu ersparen. — Seit drei Jahren etwa hatte Pini die äußerst schwierige Aufgabe einer genaueren Klassifikation der Blätter unternommen. Jeder Zeichnung entspricht ein Karton, auf welchem dieselbe kurz beschrieben ist und die oft schwer lesbaren handschriftlichen Notizen mit rother Tinte klar abgeschrieben sind. Auch für die Erhaltung der häufig in kläglichem Zustande befindlichen Blätter wurden von Pini heilsame Maßregeln getroffen und u. A. das verderbliche Pausen, welches früher Jedermann gestattet war, streng untersagt. Der Verlust Pini's wird sich lange fühlbar machen; bei der geringen Zahl Derjenigen, die sich dem Studium dieses Zweiges der kunsthistorischen Quellen widmen, zu welchem architektonische Kenntnisse unentbehrlich sind, dürfte es schwer sein, ihn zu ersetzen. Schöne Erfahrungen in diesem Fache hat sich der junge Herr Nerino Ferri gesammelt, der seit mehreren Jahren Pini's Gehülfe war. — Schließlich sei noch bemerkt, daß das Studium der Handzeichnungen in den Uffizien auch für Ingenieure, namentlich aber für Diejenigen, welche sich für Kriegsbaukunst interessiren, vieles Lehrreiche bietet".

Johann v. Schraudolph hat am 31. Mai Nachmittags das Zeitliche gesegnet. Er war im Jahre 1808 zu Oberstorf im Algäu als der Sohn des gering bemittelten Tischlermeisters Ignaz Schraudolph geboren, erlernte von ihm das genannte Gewerbe und übte es auch einige Zeit als Geselle aus. Die Kunst war in seinem Vaterhause nicht ganz unbekannt; der Vater malte selber in Oel, wenn auch keine Historienbilder, so doch Gedenktafeln für jähen Todes Verblichene und Votivtafeln dankbarer Gläubigen. Siebzehn Jahre alt gab Johann das Tischlerhandwerk auf und ging nach München auf die Akademie, wo er ein Jahr unter Schlotthauer lernte. Nach Schluß derselben nahm ihn Schlotthauer in sein eigenes Atelier und unterwies ihn außer im Malen auch noch im Modelliren, wie das so seine Art war. In jener Zei-

entstanden das schöne Basrelief: „Die Christnacht", in welchem Engel das Christkind zur Erde herabtragen, und eine im strengsten religiösen Stile gehaltene „Verkündigung Mariä".

Es war das die Zeit, in der Sigmund Frank die Technik des Glasmalens wieder erfand und man daran ging, den ehrwürdigen St. Petersdom in Regensburg mit neuen Fenstern zu schmücken. Heinrich v. Heß lieferte Entwürfe dazu und ließ den für das erste Fenster durch Schraudolph in's Große zeichnen. Damit war der Grund zu langjähriger Verbindung der beiden Künstler gelegt, die so schöne Früchte tragen sollte. Gleichzeitig beschäftigte Schlotthauer, der in der Glyptothek nach Kartons von Cornelius malte, den jungen Künstler ebendort, und bald nachher empfahl ihn Konrad Eberhard zur Ausführung seiner Komposition: „Christus und die vier Evangelisten" in der damaligen englischen Kapelle in dem Hause an der Karlsstraße, das nachmals Eigenthum des Prinzen Eduard von Sachsen-Altenburg ward und nun die k. Taubstummenanstalt beherbergt. Heinrich v. Heß seinerseits war damals mit den Wandmalereien der Allerheiligen-Hofkapelle beschäftigt und überließ, mit Arbeit überlastet, Schraudolph eine Reihe von Kompositionen dafür, die dieser denn auch in Fresco ausführte. So entstanden: „Moses mit den Gesetz-Tafeln"; „Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend"; „David mit der Harfe"; „Saul als König"; „Samuel"; „Josua"; und die „Evangelisten Markus und Lukas". Auch für die Auerkirche in München wurde Schraudolph's Thätigkeit in Anspruch genommen. Er zeichnete den Karton zum Fenster mit Maria, die in den Tempel geführt wird, und andere mit Fischer. An diese Arbeit reihte sich der Karton für ein gemaltes Fenster in die Kirche in Kilendown, der Maria mit dem Kinde und die hh. Petrus und Paulus zeigt.

Inzwischen war der im Jahre 1832 begonnene Bau der Basilika des h. Bonifacius so weit fortgeschritten, daß mit der Ausführung der Fresken begonnen werden konnte. Auch an ihnen erhielt Schraudolph seinen ehrenvollen Antheil; er komponirte und malte die Predigt des h. Bonifacius unter den Friesen, seine Weihe zum Bischof, die von ihm vorgenommene Salbung Pipin's zum Könige der Franken, Bonifacius die Wuotanseiche fällend und seinen Tod.

Die Inauguration des Schwanthalerischen Monumentes Rudolph's von Habsburg im Dom zu Speyer durch König Ludwig I. von Bayern im Jahre 1843 führte diesen zu dem Entschlusse, den ganzen Bau einer gründlichen Restauration zu unterwerfen und Schraudolph mit der malerischen Ausschmückung des Innern zu betrauen, der die Aufgabe in den Jahren 1846 bis 1853 löste. Das Langhaus enthält 24 Fresken, welche mit der ersten Verheißung eines Erlösers beginnen und mit der Ausgießung des h. Geistes enden. Von diesen führte der Meister die nachbezeichneten selber aus: „Die erste Verheißung des Erlösers"; „Der englische Gruß"; „Die Anbetung des Kindes durch die drei Könige"; „Die Kreuzigung Christi und die Ausgießung des h. Geistes". Außerdem malte Schraudolph in der Tempelfindung die Köpfe des Jesus und der Maria. Die übrigen Kompositionen ließ er von seinen Schülern And. Mayr, Mader, Baumann und Bentele ausführen. In der Kuppel sieht man das Lamm, Abel, Melchisedech und das Sammeln des Mannas; an den Kuppelwänden die vier großen Propheten, unter diesen die vier Evangelisten. Die großen Kompositionen des Chores knüpfen an jene des Langhauses an und zeigen in vier Hauptbildern die letzten Lebenstage, den Tod (eines der schönsten Bilder), das Begräbniß und die Himmelfahrt Mariä, während eine große Menge von Heiligen, Propheten, Aposteln und Kirchenvätern die Wände füllen. Das Hauptbild der Apsis und zugleich den Schluß des marianischen Bilderkreises, die Krönung Maria's, malte Schraudolph selber. Im nördlichen Seitenchor befinden sich drei Fresken, Scenen aus dem Leben des h. Bernhard von Clairvaux und ein Doppelbild, die Heilung eines Knaben und die Abreise des h. Bernhard; im südlichen oder Stephanschor eine der bedeutendsten Schöpfungen Schraudolph's, die Steinigung des h. Stephan, die Weihe der ersten christlichen Diakonen durch den Papst Stephan und dessen Enthauptung in den Katakomben Roms.

Wir besitzen von dem verstorbenen Meister auch werthvolle Oelbilder. So aus seiner früheren Zeit eine Madonna in throno, eine Madonna mit dem Kinde, eine h. Agnes von hoher Anmuth, eine durch Stahlstich und Lithographie weit verbreitete Maria mit dem Kinde, Ruth und Naemi (im Besitz des Grafen Belvèse in Paris), fünf Bilder auf Goldgrund für die russisch-griechische Kapelle in Serjeski, ferner in der Neuen Pinakothek zu München die Heilung der Kranken durch Christus, den Fischzug Petri, Maria und Magdalena auf Golgatha und die Himmelfahrt Christi, endlich im Maximilianeum eine Geburt Christi, und unter den Arkaden des neuen südlichen Friedhofes Christus, das Töchterchen des Jairus vom Tode erweckend.

Seine Fresken wie seine Oelgemälde zeugen von Tiefe und Zartheit der religiösen Empfindung und von Einfachheit und Ernst der Behandlung, wenn er auch nicht an die großartige Auffassung Heinrich's v. Heß hinanreichte, noch an dessen geistige Tiefe.

C. A. Regnet.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Neue Glasgemälde für Berlin. Einen werthvollen Schmuck wird die Berliner Nikolai-Kirche durch die Prachtfenster erhalten, mit deren Ausführung gegenwärtig das Königliche Institut für Glasmalerei betraut ist. Eines derselben ist eine Stiftung des Kronprinzlichen Paares. Dasselbe wird seinen Platz auf der Nordseite der Kirche über der Königlichen Hofloge erhalten. Unten links am Fenster wird, umgeben von reichem architektonischen Schmuck, das Wappen des Kronprinzen eingefügt mit der Inschrift „Friedrich Wilhelm, Kronprinz des Deutschen Reiches und von Preußen", rechts erhält das Wappen der Kronprinzessin seinen Platz mit der Inschrift: „Viktoria, Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen, Prinzeß Royal von Großbritannien und Irland". In dem Hauptfelde wird das „Prophetenthum" durch Darstellung des Jesaias, Jeremias und Johannes, des letzten biblischen Propheten, verherrlicht. Ueber die Anfertigung der anderen noch fehlenden Fenster auf der Nordseite der Kirche werden zur Zeit noch Verhandlungen mit dem Königlichen Institut geführt. Es sind, wie die zuletzt von Müller und Hasselberger angefertigten, meist Stiftungen von Kirchenmitgliedern. Die Kosten für das eine werden durch freiwillige Beiträge der Gemeinde aufgebracht, und zwei Drittel derselben sind bereits gedeckt. Für ein anderes, hofft der Kirchenvorstand, wird der Magistrat die Kosten tragen. Die figürlichen Kartons zu den Fenstern werden vom Historienmaler Herrn Peters, die

Skizzen zur architektonischen Umgebung von dem Königlichen Baumeister Herrn Elis ausgeführt. Nach Vollendung der neuen Fenster bilden sie mit den schon vorhandenen eine fortlaufende Geschichte des Reiches Gottes, nur unterbrochen von den fünf Fenstern hinter dem Hochaltar, welche der Kaiser im Jahre 1864 geschenkt hat, und welche die zwölf Apostel, sowie Christus als König zur Darstellung bringen. Die noch nicht angefertigten Fenster an der Nordseite verherrlichen das Patriarchenthum durch Noah und Abraham, sodann die Gesetzgebung durch Aaron und Moses, das Königthum und die Verheißung durch David und Salomon. Das vierte Fenster bringt, wie schon erwähnt, das Prophetenthum zur Anschauung und das nächstfolgende die Verkündigung durch den Engel an Maria. Hieran schließen sich die älteren Fenster mit Darstellungen des Lebens Jesu. Dann folgen die neuen, welche Müller und Hasselberger bis April d. J. hergestellt haben. Dieselben stellen dar: die Himmelfahrt des Herrn, die Bekehrung des Saulus, als Symbol der allgemeinen Bekehrung der Heidenwelt, die Wiederkehr des Herrn und endlich das jüngste Gericht. Damit das Licht in der Kirche nicht beeinträchtigt wird, sind die Farben hell gehalten; um so schwerer war es, eine günstige Wirkung hervorzubringen. In den Kapellen und auf dem Orgelchor befinden sich Grisaille-Fenster von Müller und Hasselberger.

Personalnachrichten.

General di Cesnola, der ehemalige Konsul der Vereinigten Staaten auf Cypern, ist zum General-Direktor des Museums in New-York ernannt. Den wichtigsten Bestandtheil des Museums bilden die in Cypern ausgegrabenen Alterthümer, mit deren Beschreibung und Katalogisirung der General di Cesnola beschäftigt ist. Der Katalog soll, mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet, demnächst im Druck erscheinen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Z. **Der Kunstverein in Barmen** eröffnete am ersten Ostertage seine jährlich wiederkehrende Ausstellung, welche so zahlreich beschickt wurde, daß es in den beiden großen Sälen der Concordia für mehr als hundert Gemälde an Raum gebrach, weshalb ein zweiter Turnus in der Ausstellung eingerichtet werden mußte. Vielleicht ist dieses auch der Grund, daß unter den jetzt ausgestellten Bildern wenige sind, die unter ein sogenanntes Mittelgut gehen; allerdings sind auch manche dabei, welche sich nicht viel über dasselbe erheben. Merkwürdiger Weise dominiren vor Allem die größeren Genrebilder, welche zahlreich vertreten sind. Als bedeutendstes darunter ist wohl ein „Sonntag am Rhein" von Professor Chr. Böttcher zu bezeichnen. Das ist ein ächtes Stück frischfröhlicher Rhein- und Rheinweinpoesie und die meisten Figuren gemahnen unwillkürlich an alte, liebe Bekannte, wie man sie von jeher gewöhnt ist am Rheine zu finden. Besonders anmuthend ist die Figur eines jungen Mannes, der im Kahne liegend des Lebens Weisheit auf dem Weingoldgrunde eines grünen Römers zu suchen scheint. Der angelnde Engländer am Ufer dagegen ist eine Karikatur, welche den damit beabsichtigten Zweck nicht erreicht, und lieber ganz weggeblieben wäre. Weitere große Genrebilder sind „Pause auf dem Tanzboden" von C. M. Seyppel und „Affentheater vor der Schenke" von F. Sonderland. Das erstere führt einige recht charakteristische Gestalten und zwei oder drei mit Sorgfalt behandelte jugendliche Mädchenköpfe vor; das zweite ist weniger scharf in der Charakterisirung und auch etwas grau von Farbe, wofür ein Grund nicht zu finden. Das „Pfandhaus" von Louis Bokelmann ist schon mehrfach besprochen, ebenso „Der Letzte seines Stammes" von J. Leisten. Diese sämmtlichen Bilder kamen aus Düsseldorf. Die Historie ist zunächst durch zwei Gemälde vertreten, welche Eigenthum der Verbindung für historische Kunst sind: „Ueberführung der Leiche Gustav Adolf's von Lützen nach Wolgast" von Werner Schuch in Hannover und „König Christian II. von Dänemark unterschreibt das Todesurtheil des Grafen Tobern Oxe" von Elif Petersen in München. Ernst Roeber in Düsseldorf, ein, wenn ich nicht irre, noch jugendlicher Künstler, hat außer einer kleinen Skizze zwei große Bilder mythologischen Inhaltes ausgestellt, welche tüchtiges, strebsames Talent und eine fröhliche Farbenanschauung verrathen. Das eine stellt „Nymphen von Faunen überrascht" dar, während sich das andere „Liebeslied" nennt, eine Bezeichnung, die indessen nur geeignet ist, den ohnehin schwerverständlichen Stoff noch unerklärbarer zu machen. Auf der hellen Sanddüne an einem Wasser liegt ein nackter, rußfarbiger Faun, der eine Rohrpfeife in der Hand hält und mit einem Blicke entsagender Begierde nach zwei weiblichen Gestalten sieht, die wasserholend näherkommen. — Sehr zahlreich ist das Porträt vertreten, zumeist indessen durch Lokalkünstler, die ohne Prätention dem Hausbedarf genügen. — Unter den Landschaften zeichnet sich ein „Eichenwald" von F. W. Schreiner in Düsseldorf aus. Das Bild ist bei großer Anspruchslosigkeit und mit Vermeidung aller gesuchten Wirkungen recht tüchtig gemalt und von nicht unbedeutendem Eindruck. Ein gutes Bild ist auch eine Landschaft mit Thierstaffage „Auf der Weide" von H. Deiters in Düsseldorf, in welchem sich der Blick des Beschauers mit Vergnügen über den hohen Uferrand in die tiefe Perspektive der Baumstämme verliert. — Chr. Mali in München ist mit mehreren Thierstücken, seinen ewigen Ochsen, Kühen und Schafen, E. Hünten in Düsseldorf mit zwei Pferdebildern, das eine „Cavallerie-Recognoscirung", das andere Porträt einer Rappstute des deutschen Kaisers, J. Deiker und C. F. Deiker in Düsseldorf endlich sind mit einigen anderen kleineren Bildern vertreten.

Ausstellung von Werken textiler Kunst. In zwei großen Sälen des mitteldeutschen Kunstgewerbe-Vereins in Frankfurt a. M. ist eben die Textilsammlung des Bildhauers J. Krauth ausgestellt. Auf etwa 800 Kartons befinden sich circa 1500 Gewebe der verschiedenen Länder und Zeiten vom VIII. bis zum Beginn des XIV. Jahrh. Zuerst kommen einige Reste ägyptischen Byssus und byzantinischer Gewebe, dann die sogen. sarazenischen Gewebe des XI. bis XIV. Jahrh. in 100 Nummern. Daran reihen sich die frühitalienischen Gewebe des XIV. und XV. Jahrh. nebst den reichen Burgunder Sammetbrokaten des XV. und XVI., Jahrh. mit den Goldös'chen in den Hauptmotiven des Dessins. ferner die italienischen, spanischen und niederländischen Sammet- und Seidengewebe des XVI. und XVII. Jahrh. in großer Mannigfaltigkeit, deutsche Wirkereien des XVI. und XVII. Jahrh. u. s. w. Alsdann die Gewebe, hauptsächlich in Seide, des XVII. bis zum Beginn des XIX. Jahrh. Eine Sammlung Brokatellstoffe aus Kleinasien und Indien, verschiedene indische Gewebe und Batikstoffe nebst einer Kollektion dessinirter Bänder bilden den Schluß der Ausstellung. Für die Monate Juli, August und September wird die Ausstellung abgelöst durch die Stickereien, Nadelarbeiten und Spitzen aus derselben Sammlung.

Internationale Kunstausstellung in München. Bei früheren Kunstausstellungen, wie sie der Münchener Glaspalast schon öfters geboten hat, wurde auf die Dekoration der hierzu bestimmten Räumlichkeiten wenig Gewicht gelegt; die Adaptirung bestand vielmehr lediglich darin, daß man einfarbige Wände anbrachte, an und zwischen welchen die Ausstellungsobjekte ihren Platz fanden. Erst bei der letzten derartigen Ausstellung im Jahre 1876 wurde der Versuch gemacht, durch die Folie einer stil- und geschmackvollen Ausstattung des äußeren Raumes den Glanz der darin untergebrachten Kunstwerke zu erhöhen. Der Versuch gelang so vollständig, daß ein nicht geringer Theil des großen Erfolges jener Ausstellung dieser glücklichen Idee zuzuschreiben sein dürfte. Noch weit großartiger und glänzender soll nun dieselbe für die heurige internationale Kunst-Ausstellung zur Ausführung gelangen, so daß die Besucher in die Räume eines mit allen Kunstmitteln der Architektur und Dekoration errichteten, monumental gehaltenen Festbaues treten werden. Nachdem man einen Vorraum mit den Lokalitäten für Kasse, Garderobe 2c. durchschritten, gelangt man zunächst in das große Vestibül von quadratischer Grundform, das nach oben durch eine Kuppel mit Oberlicht abgeschlossen ist. Jede der vier Seiten des Vestibüls, welches gleichsam als das Herz der Ausstellung ein allen Künsten geweihter Centralraum zu sein bestimmt ist, öffnet sich in prachtvoll, ja entsprechend symbolisch dekorirten Ausgängen in Form von Triumphbögen, von denen der eine, der Haupteingang, zur Ausstellung überhaupt und zum Vestibül speciell führt, während der links davon das Portal für den Eintritt in die Säle und Kabinette der deutschen

Kunst, der rechts in die der französischen und anderen Nationen bildet und der vierte dem Haupteingange gegenüberliegende Bogen, in seiner Ausschmückung Bayern, als dem die Ausstellung unternehmenden Lande gewidmet, in den Architektur- und Modellsaal führt. Die Flucht der Hauptsäle rechts wird an der Stelle, wo die Seitenflügel des Glaspalastes sich anschließen, unterbrochen durch ein in einem Kuppelbau erhöhtes und mit Oberlicht versehenes Oktogon, dessen Einrichtung durch Nischen 2c. zur Aufnahme der plastischen Kunstwerke und zur Bildung eines durch die Mannigfaltigkeit des Gebotenen nothwendig gewordenen Ruhepunktes bestimmt ist. Zum gleichen Zwecke befinden sich in der linken Flucht der Ausstellungssäle ein kleiner, überdachter, mit plastischen Werken und Blumen ausgeschmückter Raum, wie denn überhaupt von dem Architekten in höchst zweckentsprechender Weise und mit äußerstem Geschick und Geschmack den Bedürfnissen der Kunst und denen des Zuschauers möglichst Rechnung getragen wurde. Die dekorative Vollendung der Anlage, d. h. die Figuren zur Ausschmückung des Vestibüls, die plastischen Gruppen für die Portale, die Wände und Dekorationsmalereien 2c. wurden mit dankenswerther Opferwilligkeit von den ersten Kräften der Münchner Künstlerschaft übernommen, wodurch es möglich wurde, die Lokalität der Ausstellung an und für sich schon zu einem seltenen und sehenswerthen Kunstwerk zu gestalten, zu dessen glänzender Vollendung alle Künste, Architektur, Plastik und Malerei in ihren bewährtesten Vertretern einträchtig und eifrig zusammengewirkt haben. Zum erleichterten Besuche der Ausstellung hat die bayerische Staatsregierung in wohlwollendster Weise die Giltigkeitsdauer der nach München in der Zeit vom 20. Juli bis einschließlich 15. Oktober l. J. gelösten internen dreitägigen Retourbillets auf 8 Tage ohne Einrechnung der Sonn- und Festtage erweitert; es steht zu hoffen, daß von Seite der Verwaltungen der Anschlußbahnen nach Bayern wegen Einführung von Retourbilleten mit 14tägiger Giltigkeitsdauer eine ähnliche Vergünstigung werde ertheilt werden.

Vermischte Nachrichten.

* **Semper's artistisch-literarischer Nachlaß** wird gegenwärtig von seinen Angehörigen in Wien geordnet. In der Hinterlassenschaft des Meisters finden sich nicht nur viele Tausende von Zeichnungen (zu seinen Bauten und Projekten, dann Aufnahmen, Reisestudien u. dergl.), sondern auch die umfassende gelehrte und schriftstellerische Thätigkeit Semper's ist in zahlreichen Dokumenten vertreten. Von dem dritten Bande des „Stil" liegt ein bedeutender Theil fertig vor, welcher zu der im Zuge begriffenen, von Hans Semper besorgten zweiten Auflage des Werkes den Schluß bilden wird. Außerdem bereiten die Angehörigen eine Sammlung von Semper's kleinen Schriften vor. Manche derselben, wie z. B. die Erstlingsschrift über die Polychromie (1834), sind längst vergriffen, andere wurden nie publizirt. Eine der interessantesten Serien bilden die zahlreichen Gutachten in Kunstangelegenheiten, welche Semper stets höchst sorgfältig, oft zu förmlichen Monographien ausarbeitete. Die letzte dieser Abhandlungen ist das Gutachten über die plastische Ausschmückung der neuen Wiener Museen.

B. **Düsseldorf.** Von den hiesigen Künstlern sind mehrere auf der Ausstellung im Cristal Palast zu Sydenham (London) in ehrender Weise ausgezeichnet worden. Die goldene Medaille erhielten B. Nordenberg für sein Bild „Hochzeit in einer schwedischen Dorfkirche" und K. Kröner für den „Morgen im Park", die silberne Medaille H. Sondermann für die „Dorfchorprobe", und die bronzene Medaille Olaf Jernberg für seine „Marine" und H. Deiters für eine „Herbstlandschaft". Ferner wurde Richard Burnier zum Ehrenmitglied der Kunst-Akademie von Irland ernannt. — **Louis Kolitz** hat die Stelle als Direktor der Kunstschule in Kassel bereits angetreten und den Genremaler J. Scheurenberg als Lehrer der Figurenmalerei dorthin berufen, während Hugo Crola, der treffliche Porträtmaler, an der hiesigen Akademie als ordentlicher Lehrer mit dem Professortitel angestellt worden ist.

B. **Professor Caspar Scheuren** in Düsseldorf hat für die geschmackvoll ausgestattete Glückwunschadresse, welche die Stadt Düsseldorf zur goldenen Hochzeit des deutschen Kaisers sandte, ein Titelblatt ausgeführt, worin er seine oft erprobten Fähigkeiten auf's Neue glänzend bewährte. Auf einem von zwei schlanken Säulen getragenen Aufbau steht die erhabene Gestalt der Düsseldorfia, mit der linken Hand auf den Schild gestützt, der das Stadtwappen zeigt, während die Rechte einen goldenen Lorbeerkranz emporhält. Ihr zur Seite sitzen der alte Vater Rhein und die jugendlich anmuthige Nixe der Düssel. In der mit reichen Arabesken geschmückten Umrahmung sehen wir einige Ansichten der Stadt, ihrer Hauptgebäude und Umgebungen, sowie mehrere auf das hohe Paar bezügliche Wappen. Die Embleme von Kunst und Poesie, Handel und Industrie sind ebenfalls in dem üppigen Gewinde von Myrthen, Wasserpflanzen und Laubwerk angebracht, das noch durch musicirende Genien und buntfarbige, flatternde Vögel belebt wird. Das Ganze schließt unten mit dem Panorama der Stadt, von der gegenüberliegenden Rheinseite aufgenommen, wirkungsvoll ab. Die sinnreich entworfene Komposition ist dann noch reich mit beziehungsvollen Einzelheiten ausgestattet. Die Feinheit der Zeichnung, die duftige klare Färbung und die sorgfältige und äußerst geschickte Behandlung reihen das in größtem Format ausgeführte Blatt den früheren Werken ähnlicher Art des noch mit jugendfrischer Kraft schaffenden Künstlers ebenbürtig an.

B. **Professor Rudolf Stang** in Düsseldorf hat einen Kupferstich beendet, der im Oktober d. J. als Prämienblatt zur Vertheilung an die Mitglieder des Kölnischen Kunstvereins gelangen soll. Er ist nach dem im Besitz des Geh. Commerzienraths Dagobert Oppenheim in Köln befindlichen Gemälde „Ein Fellahmädchen" von Charles Landelle ausgeführt und darf als eine sehr gelungene Arbeit gerühmt werden; der Stich wird den Sammlern und Kunstfreunden gewiß willkommen sein.

Vom Kunstmarkt.

Auf der Didot'schen Auktion wurden unter anderen bibliographischen Kostbarkeiten die nachstehend genannten mit hohen Preisen versteigert: eine Pergamenthandschrift mit 54 Miniaturen vlämischen Ursprungs (Memling?) aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh., bekannt unter dem Namen „Manuscrit de Bure" 20,800 Frcs., ein Officium B. V. Mariä, Französische Handschrift mit 71 Miniaturen, ehemals im Besitz der Königin Anna von Oesterreich 27,000 Frcs., ein lateinischer Commentar zur Apokalypse und zum Propheten Daniel, südfranzösische Handschrift des 12 Jahrh. mit 110 Miniaturen 30,500 Frcs., ein Leben Jesu mit 30 Miniaturen aus dem 11. Jahrh. 29,000 Frcs. eine Historia S. Johannis Evangelistae mit 86 Miniaturen, vermuthlich italienischen Ursprungs vom Anfang des 14. Jahrh. 15,300 Frcs., ein Graduale aus der Abtei Ottenbeuern in Schwaben stammend (12. Jahrh.) 20,100 Frcs., endlich das Missale König Karl's VI. vom Anfang des 15. Jahrh., prachtvoll in grünem Sammt mit Saffianrücken und silbernem Beschlage gebunden und über 500 Miniaturen, dazu eine Menge ornamentirter Initiale und Randeinfassungen enthaltend. Das Höchstgebot dafür war 76,000 Frcs.

Die alten Schweizer Glasmalereien, welche auf der kürzlich in Paris stattgefundenen Auktion der Sammlung Pourtales-Gorgier ausgeboten wurden, fanden ein sehr lebhaftes Angebot. Einige Schweizer Städte hätten gern die ursprünglich für sie angefertigten „Wappen" zurückerworben. Es gelang dies jedoch nur in einem Falle, indem das von 1608 datirte Wappen der Stadt Bern, als dessen Verfertiger sich R. Lando Bürger und Glasmaler in Bern gekennzeichnet, für besagte Stadt ersteigert wurde.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Baudot, M. A. de, La Sculpture française au moyen-âge et à la renaissance. I. Lief Fol. 15 Tafeln mit illustr. Text. Paris 1878, Ve Morel & Co. Das Werk soll in 8 Lieff. à 32 fr. erscheinen.

Baudry, Paul, Entrée de Saint-Ouen. Chartreuse de Saint-Julien. Eglise de Saint-Sauveur de Rouen. Notices historiques 4°. 37 S. Mit 4 unedirten Radirungen. Rouen, Métérie.



Carr, J. C., Essays on Art. London 1879, Longmans, Green & Co. 8⁰. 250 S.
Comte, Jules, La Tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature, avec un texte historique, descriptif et critique. 4⁰ oblong. 72 S. u. 79 Tafeln. Paris, J. Rothschild. 100 fr.
Frantz, E., Fra Bartolommeo della Porta. Studie über die Renaissance. Regensburg, 1879. Manz. 8⁰. XV u. 258 S. M. 3. 50.
Meritt, H., Art Criticism and Romance. With Recollections and 23 Etchings by A. L. Meritt. 2 Bde. London, 1879. 8⁰. 666 S. M. 30. —

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 6.
Les dessins de maîtres anciens exposés à l'école des Beaux-Arts, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Le songe de Poliphile, von B. Fillon. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1879 von A. Baignères. (Mit Abbild.) — Musée impérial de l'Ermitage à St. Petersbourg von L. Clement de Ris (Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 2.
Das ehemalige Königshaus am grossen Platze Brünns, von M. Trapp. (Mit Abbild.) — Das Salm-Denkmal in der Votivkirche, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Neue römische Funde in Wien, von Fr. Kenner. (Mit Abbild.) — Romanische Holzskulpturen in Tyrol, von G. Dahlke.

Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit. No. 5.
Einige Venezianer Gläser im germanischen Museum, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle No. 7.
Abbildungen: Divan im Palast Strozzi zu Florenz (Ende des 15. Jahrh.); Schmiedeeiserne Gitterthür aus der Kirche S. Croce zu Florenz; Geschnitzte Friesornamente aus dem Anf. des 16. Jahrh. im Bayr. Nationalmuseum zu München. — Moderne Entwürfe: Geschnitzter Spiegelrahmen; Pokal; Laterne; Schmuckgegenstände; Tapetenmuster. —

The Academy. No. 371. 372.
Roma Sotterranea, von O. W. Bosse. — P. Mantz: Hans Holbein. — Ris-Paquot: Manuel du Collectionneur de Faïences anciennes. — The Salon of 1879. — Jules Houdoy; Etudes Artistiques, von W. H. J. Weale. — The Royal Academy von J. C. Carr. — Henry Noel Humphreys, von J. O. Westwood.

L'Art. No. 232—234.
Etudes sur quelques maîtres graveurs du XVe et du XVIe siècle, von S. Colvin (Mit Abbild.) — La peinture au Salon de Paris, 1879. (Mit Abbild.) — Le „Liber studiorum“ de Turner, von Fr Wedmore. (Mit Abbild.) — L'art Egyptien au Trocadéro, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Les reliquaires de la ville de Pordenone, von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — La Sculpture au Salon de Paris, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 10. 11.
L'exposition des dessins de maîtres anciens, von H. Jouin. — Le Salon de Paris en 1879, von H. Jouin. — Salon des aquarellistes. — Exposition de la société d'émulation.

Kunst und Gewerbe. No. 23—25.
Das South Kensington Museum in London. — Das Rathsilberzeug der Stadt Nürnberg.

Deutsche Bauzeitung. No. 42—47.
Wie lernt und wie lehrt man die Baukunst? — Von der Gewerbe-Ausstellung zu Berlin. — Ausstellungen von Reiseskizzen etc. in Berlin.

Christliches Kunstblatt. No. 6.
Studien über den altchristlichen Bilderkreis, von V. Schultze. (Mit Abbild.) — Die Leistungen auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst in Sachsen während der letzten zehn Jahre, von H. Altendorf. — Fr. Pressel: Münsterblätter. — Kunstbericht aus Franken.

Berichtigung.

In der letzten Nr. der Kunst-Chronik sind durch ein Versehen bei der Korrektur nachfolgende Fehler in den Namen stehen geblieben: Sp. 589 Bira statt Birk, Renner statt Kenner, und Sp. 591 Freundsberg statt Frundsberg.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

24. Juli



Nr. 39.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf. — Amerikanische Kunstausstellungen. II. — Korrespondenz: Ulm. — Fr. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts; Detmold's Anleitung zur Kunstkennerschaft; H. Gutekunst, Die Kunst für Alle; J. Falke, Hellas und Rom; L. Palustre, La renaissance en France; Literarische pia desideria. — Bernhard Fries †; Karl Peschel †. — Aus Rom. — Eröffnung der internationalen Kunstausstellung in München; Münchener Kunstverein; Die Gesellschaft der Kunstfreunde von Straßburg; Stuttgart: Ausstellungen. — Aus Paris; Hansen's Proben von Polychromie am neuen Wiener Parlamentsbau; Das neue Rathhaus in Wien; Drohender Verfall der Alhambra. — Berichte vom Kunstmarkt: Prestel's Kunstauktion in Frankfurt a. M. — Inserate.

No. 40 der Kunstchronik erscheint am 7. August.

Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf.

Am 24. Juni fand in Düsseldorf die Enthüllung des von Professor Donndorf in Stuttgart geschaffenen und in der Bierling'schen Erzgießerei zu Dresden ausgeführten Denkmales Peter's von Cornelius statt. Die Bürgerschaft und die Künstlerschaft hatten sich vereint, um dem genialen Sohne der Stadt und dem einstigen Direktor der von König Friedrich Wilhelm III. neubelebten Akademie ihre Huldigung darzubringen. Schon die Wahl des Aufstellungsortes bewies dieses Streben: dicht vor den alten Baumesriesen des Hofgartens liegt der jetzt für alle Zeiten „Corneliusplatz" genannte Raum, dessen Fernsicht sich die weite Königsallee entlang, über den von Brücken malerisch überwölbten Kanal, bis zum Bahnhofe erstreckt. Natur und Kunst haben sich hier die Hand gereicht, der alte Cornelius selber würde Beifall nicken.

Wieder hat der rothe Granit der Rheinlande das Material zu dem zwei Meter hohen Unterbau geliefert, worauf sich das mit Reliefs und zwei lebensgroßen Seitenfiguren verzierte und von der 2½ Meter hohen Statue gekrönte eherne Postament erhebt. Professor Donndorf hat sich bereits lange die Sporen verdient. Preller empfahl den talentvollen Weimaraner an Rietschel, dessen künstlerisches Erbe er mit dem Lutherdenkmal antrat. Nur das Modell und die Statuen Luther's und Wikleff's hatte Rietschel bekanntlich selbst vollendet, seine Schüler Donndorf und Kitz führten das Ganze zum Abschlusse. Die Statuen Friedrich's des Weisen, Reuchlin's und Savonarola's, sowie die trauernde Magdeburgia bilden Glanzpunkte in Donndorf's Schaffen. Auf dem Friedhofe zu Cannstadt ward im Juni vorigen Jahres sein Denkmal für Ferdinand Freiligrath enthüllt, Hoffmann von Fallersleben dankt ihm gleichfalls den Schmuck seines Grabes, und die nächste größere Arbeit seiner genialen Hand wird das Schumann-Denkmal für Bonn sein. Ueberall prägt sich der ideale Zug des Bildhauers neben der realistischen Richtung der Gegenwart aus, und diese Verschmelzung tritt auch in dem Cornelius-Denkmale wiederum zu Tage.

Den Griffel in der erhobenen Rechten, mit der Linken die schweren Falten des Mantels haltend, steht die kurze gedrungene Gestalt des Altmeisters der deutschen Kunst in vollendeter Porträtähnlichkeit auf dem ehernen Postamente. Bendemann's 1862 bei dem letzten Besuche von Cornelius in seiner Geburtsstadt ausgeführtes Profilporträt, unter welches er selbst die Worte setzte: „Die Natur ist die Frau, der Genius der Mann, wenn beide sich in Liebe vereinigen, erzeugen sie unsterbliche Kinder, schön und herrlich, wie sie selbst," hat Donndorf, mehr als Schrader's im Kölner Museum befindliches Oelbild, dabei vorgeschwebt. Es ist der Alte vom Berge mit den ernsten markigen Zügen, den buschigen Brauen und den tiefliegenden Augen mit dem scharfen Blicke, der gebogenen Adlernase und dem eingezogenen Munde, sowie mit jenem charakteristischen, seiner ganzen Familie eigenen Profile, welches selbst in der Seitenlinie seines Vetters, des Schauspielers Cornelius, erblich blieb und sich besonders bei dessen beiden Söhnen, dem Mün-

chener Professor Karl Cornelius und dem verstorbenen Komponisten Peter Cornelius, sowie einer in Düsseldorf lebenden Tochter in wunderbarer Aehnlichkeit ausprägte; ein Sohn des Professors schien mit den Zügen einen Abglanz von dem Genius seines großen Verwandten geerbt zu haben, aber die Blüthe hatte nicht Zeit sich zu erschließen, er starb kaum siebzehnjährig. — Die Figur ist nicht minder naturgetreu wiedergegeben, freilich zum Schaden des Gesammteindruckes, denn man fragt sich unwillkürlich, ob der Künstler denn so klein gewesen sei. Der Hintergrund der hohen Bäume und die weite sich vor dem Monumente ausdehnende Fernsicht hätten mehr noch eine Erhöhung des Postaments befürwortet. Auf den Schultern ruht ein schwerer Mantel, dessen dicke Falten einer Stütze bedurften; es ist der einzige unschöne Anklang an Zopf und Rococo an dem ganzen Standbilde. Wohl ist es der alte Cornelius, wie er leibte und lebte, aber er zog den wohlbekannten Pelzmantel dem Künstlermantel vor.

Zur Rechten und zur Linken von dem Meister haben sich die Poesie und die Religion, die leitenden Genien seines Schaffens, niedergelassen. Relief-Medaillons und Figuren ziehen sich unterhalb eines aus Eichenlaub und Lorbeerzweigen gewundenen Kranzes um den Sockel. Auf der Vorderseite, gleich unter der einfachen Inschrift „Peter von Cornelius", deutet der Name „Düsseldorf" das erste Streben des Kunstjüngers an, Pegasus trägt die Phantasie im raschen Fluge dahin; auf der Rückseite setzt „Rom" der Germania den Lorbeerkranz auf das langwallende Haar: Cornelius' erste Erfolge. Faust und Helena symbolisiren die Verschmelzung der Antike und der Romantik und die nach Vereinigung strebenden Gestalten von Natur und Genius wurden durch das Wort des Künstlers selbst in's Leben gerufen. Wohlgelungen sind auch die beiden lebensgroßen Seitenfiguren: „München" heißt es und die großartigen Kompositionen der Glyptothek und der Pinakothek tauchen aus dem Dunkel empor; die Poesie, das göttliche Weib mit dem stolzen Siegerblicke und der edeln Stirn, stand ihm dort, den Lorbeerkranz auf dem freien Lockenhaare, Brust und Nacken entblößt, zur Seite und kredenzte ihm fort und fort aus ihrem unerschöpflichen Borne neue Lust und neue Kraft; die Poesie der deutschen Romantik und die Allgewalt der Antike sind Beide in dieser schönen sitzenden Frauengestalt verkörpert, es ist die unsterbliche Jugend des Meisters, welche ihm bis zum Grabe treu blieb und jetzt in Erz gebildet zu seinen Füßen die Ehrenwacht hält. „Berlin" lautet es drüben und die Muse des Campo Santo erstand verhüllten Hauptes im langen faltigen Gewande, ernste milde Hoheit im Antlitze; die Rechte hält das Buch der Bücher, die Linke das Kreuz; mehr noch als die Genossin hat sie Cornelius beherrscht und seinen Griffel geführt.

Das Gesammtgewicht des verwendeten Erzes beträgt 50 Centner, wovon 20 auf das Standbild, je 8 auf die Seitenfiguren und etwa 13 auf das Postament kommen. Der gelungene Guß macht der Bierling'schen Anstalt in Dresden Ehre.

Die Düsseldorfer Künstlerschaft hatte der Enthüllungsfeier am Morgen durch einen kostümirten Festzug einen originellen Anstrich verliehen, und der Künstlerverein „Malkasten" machte den Tageshelden zum Mittelpunkte eines von Professor Camphausen gedichteten geistvollen Festspieles mit lebenden Bildern. Unter Fackel- und Musikbegleitung defilirten die Gestalten aus seinen Werken an einer improvisirten Kolossalstatue von Cornelius vorbei und legten Lorbeerkränze und Palmzweige am Sockel nieder. Gleichsam die Einleitung zu den Festlichkeiten hatte die damit verschmolzene Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen am 23. Juni gebildet.

Eine Ausstellung von Werken des großen Düsseldorfers in der Aula des neuen Akademiegebäudes blieb der schwächste Punkt der Festlichkeiten. Die Arbeiten seiner genialen Schüler waren gänzlich davon ausgeschlossen, obgleich gerade der Vergleich mit ihnen und die Verfolgung der von Cornelius ausgehenden Richtungen überaus interessant gewesen wären. H. B.

Amerikanische Kunstausstellungen.

II.

New-York, Anfang Juni 1879.

Die am 1. April eröffnete Ausstellung der Akademie wurde vor wenig Tagen geschlossen. Sie enthielt 615 Nummern und ist im Ganzen als ein Erfolg zu bezeichnen. Nur derjenige, welcher sich der Ausstellungen vor etwa fünfzehn Jahren und selbst noch später erinnert, kann ganz den Aufschwung ermessen, welchen die Kunst hier seitdem genommen hat. Es waren damals noch die Zeiten der naivsten Unwissenheit, als die grellen, schlechten Theatervorhängen ähnelnden Landschaften Cropsey's und Hennessy's von dem großen Publikum für mustergiltig angesehen wurden, als Page in der Akademie das Scepter führte und uns seine leblosen steifen Gestalten, die mit ihrem harten, unmöglichen Kolorit den Eindruck von Metallfiguren machten, als nachahmenswerthe Modelle octroyiren wollte, Winslow Homer's geschmacklose Darstellungen in perspektiv- und hintergrundlosen Gegenden selbst von der Kritik als anziehende Genrebilder gerühmt wurden und sogar die New-York Tribune sich in Lobeserhebungen über Th. Farrer's abgeschmackte



Klecksereien erging. Der ganze Standpunkt ist ein anderer und höherer geworden, die Kritik legt einen strengern Maßstab an, auch das Publikum bekundet seinen reifern Kunstsinn in der Wahl der Bilder, die es ankauft. Zwar laufen immer noch Machwerke in der Art der eben erwähnten mit unter, aber sie geben nicht mehr die Färbung, können nicht als Maßstab gelten und werden meistens eben nur geduldet. Wenn die diesjährige Ausstellung auch noch keine Werke dargeboten hat, welche mit den Schöpfungen der bedeutenderen europäischen Künstler wetteifern könnten, deren viele sich hier im Privatbesitz in den Sammlungen reicher Kunstfreunde befinden und zuvor in der Goupil'schen Galerie ausgestellt waren, so machte sie doch einen recht befriedigenden Eindruck, denn auf allen Seiten giebt sich der Fortschritt in erfreulicher Weise kund. Da sind denn wieder besonders die Leistungen der jüngeren Künstler hervorzuheben, und da diese schon bei Gelegenheit der Ausstellung der Society of American Artists mehrfach besprochen worden sind, so bedarf es keines ausführlichen Eingehens in die einzelnen Werke. Die Landschaften von Charles Miller, Robert Swain Gifford, Wyant, Shurtleff, George Inneß dem Jüngern, den beiden Hart's, T. A. Richards, David Johnson, die venezianischen Ansichten von Twachtmann und die Seestücke von Arthur Quartley würden auch in jeder europäischen Ausstellung Anerkennung finden. Eine hervorragende Stelle nehmen Thomas und Edward Moran ein, der Erstere in der Landschaft, der Letztere in Darstellungen der See und des Treibens am Strande. Voll Begabung und offenen Sinnes und Auges für die belebte und unbelebte Natur, sind sie ihren eigenen Weg gegangen. Sie sind amerikanische Künstler in jedem Sinne, denn ihre Vorwürfe sind sämmtlich amerikanischer Natur und amerikanischen Zuständen entnommen, die sie in eigenthümlicher, brillanter Behandlung wiedergeben. Eine große Landschaft mit vielen Figuren von Th. Moran „Ponce de Leon in Florida" ist eine schöne Darstellung des südlichen Urwaldes. Nicht weniger bemerkenswerth ist ein anderes Bild „Nach dem Aufthauen", Wasser, Strand, Wolken und Fahrzeuge in eigenthümlichen Duft eingehüllt, poetisch und stimmungsvoll dargestellt. Edward Moran hat auf zwei Bildern Fischer und Fischerinnen bei der Arbeit und auf der Heimkehr äußerst lebensvoll und ansprechend veranschaulicht. Auch „Ein stürmischer Tag im englischen Kanal" gehörte zu den hervorragenden Bildern der Ausstellung. — Unter den Porträts und Genrebildern befand sich viel Schönes von Walter Shirlaw, Chase, Alden Weir, Hovenden, Sargent, Twitchell und Duveneck, welche ihre Bildung großentheils den europäischen Schulen verdanken, während Wood, J. G. Brown und Eastman Johnson mit liebenswürdiger Realistik speziell amerikanische Persönlichkeiten und Situationen veranschaulichen. Die religiöse Malerei war diesmal nur in zwei Bildern von Robert Weir und B. F. Reinhart vertreten, die aber so schlecht ausgefallen waren, daß man froh sein mußte, nicht mehr von solcher Waare zu finden, zumal da auch in früheren Ausstellungen in diesem Fach nur Verfehltes an's Licht kam, das höchstens zum abschreckenden Beispiel dienen konnte. — Die beiden Beard's hatten wieder mehrere ihrer ansprechenden Thierstücke ausgestellt, in denen sich ihr liebevolles Eingehen auf das Wesen der Thiere in seinen, charakteristischen Zügen bekundet.

Zwei hiesige Geschäftsleute, die Herren R. E. Moore und James F. Sutton, haben vor Kurzem eine Permanente Ausstellung der Bilder amerikanischer Künstler für den Verkauf eröffnet. Das Lokal ist überaus günstig, die Kurtz'sche Galerie auf Madison Square mit einem anstoßenden Saal, in dem auch kunstgewerbliche Gegenstände, besonders kostbare orientalische Stoffe, zum Verkauf ausgestellt sind. Die Galerie enthält an 130 Bilder der hervorragendsten hiesigen Maler, meistens ausgewählte Werke, von denen manche bei dieser Gelegenheit zuerst ausgestellt worden sind. Eine Sammlung von Theetöpfen aller Nationen und anderen hübschen und seltenen Sachen ist von den Eigenthümern leihweise beigesteuert worden, und mehr Derartiges wird erwartet. O. A.

Korrespondenz.

Ulm, im Juni 1879.

Kunstfreunde, welche unsere Stadt passiren, möchten wir darauf aufmerksam machen, daß gegenwärtig in dem Atelier des geschickten Gemälde-Restaurateurs Fr. Dirr ein prächtiges Altarwerk seiner Vollendung entgegen geht. Martin Neubronner, ein reicher Bürger von Ulm, wollte in seiner Vaterstadt eine Stiftung machen, wenn ihm gestattet würde, sein Epitaphium im Münster anzubringen. Weil er aber kein Patrizier war, so wurde er mit seinem Gesuche abgewiesen. In Blaubeuren fand er jedoch geneigtes Gehör; er stiftete 1605 ein Kapital von 1000 fl. für die Armen, und sein schönes Epitaphium wurde in der dortigen Stadtkirche aufgestellt. Dort blieb das aus einem Mittelbilde und zwei Flügeln bestehende Denkmal lange Zeit unbeachtet, bis vor wenigen Jahren auf Antrieb des kunstsinnigen Stadtvorstandes Sapper und des Landeskonservators Dr. Paulus beschlossen wurde, das ganze Epitaphium renoviren zu lassen. In dem Stiftungsbriefe hieß es noch ganz insbesondere, daß die „Herrn zu Blawbeuren sollche Tafel von diesem unnserem gestiffteten Allmuosenzinßgeldt Jedesmahls,

so offt es die Nothdurfft Erfordert, wider Erneuern, machen unnd außbessern, auch selbige Immer unnd bestendiglich in Irem Wesen richtig erhalldten lassen sollen."

Die Tafeln sind wohl Reste von Altären, welche zur Zeit der Reformation aus dem Münster zu Ulm hinausgeworfen wurden. Das Mittelbild, die Kreuzigung Christi darstellend, von Albrecht Altdorfer ist eine figurenreiche Komposition mit charakteristischen Köpfen; bewunderungswürdig ist die Gruppe der in Schmerz versunkenen heiligen Frauen. Unter den Zuschauern bemerkt man auch Luther. Die beiden Flügel sind unbestreitbare Werke Barth. Zeitblom's und stellen auf der inneren Seite die Geburt Christi und den Tod der Maria dar. Auf der Außenseite ist die Verkündigung in der damals allgemein üblichen Weise gemalt. Die Predella enthält die Schrift: „Anno Domini 1617 den 21. tag d. M. Nov. starb der Ehrenuest Marthin Newbroner von Ulm: Dem Gott gnedig sey Amen. Anno Domini 1618 den 29. tag d. M. Apr. starb die Ehrn Reich tugendtsam Frav Barbara Newbronerin geborne Glockgieserin von Vlm: Gott verleih in baiden und uns allen ain frewlichen aufferstehung Amen," und zu beiden Seiten die Porträts des Stifters und seiner Frau. In der Ornamentik sind die Wappen der Familien Neubronner und Glockengießer angebracht.

Die Renovation ist mit bewunderungswürdiger Sorgfalt und mit tiefem Verständniß der mittelalterlichen Behandlungsweise durchgeführt. Namentlich sind die Brokate, welche von den meisten Renovatoren gewöhnlich nur ganz oberflächlich behandelt werden, meisterhaft ausgeführt und tragen nicht wenig dazu bei, dem ganzen Werke eine großartige Wirkung zu verleihen.

In dem Atelier des vielbeschäftigten Künstlers sind gegenwärtig noch der herrliche Zeitblom-Altar von Adelberg und die Altäre von Ensingen, Wippingen, Scharenstetten, Lautern und Creglingen in der Wiederherstellung begriffen.

Ein aus der Syrlin'schen Schule stammendes, vor Jahren von einem Bauern der Gegend, Xaver Keller in Böttingen, auf dem Trödelmarkt um wenige Kreuzer gekauftes Holzschnitzwerk, den Tod der Maria darstellend, ist gleichfalls zur Renovation dem Künstler übergeben und überrascht jeden Kenner durch die vortreffliche Arbeit, die fein empfundenen Köpfe, vorzugsweise aber durch die ganz in der ursprünglichen Weise erneuerten herrlichen Muster der Brokatgewänder.

Der bescheidene Künstler hat sich durch diese Werke als ein Meister gezeigt, welcher seiner schwierigen Aufgabe vollständig gewachsen ist, dem man mit bestem Gewissen ein Kunstwerk anvertrauen darf, in der Ueberzeugung, daß dasselbe ganz im Geist und Charakter der altdeutschen Meister erneuert werden wird. Es ist zu hoffen, daß auch der berühmte Blaubeurener Hochaltar von derselben Hand seine Wiederherstellung erfahren wird.

Max Bach.

Kunstliteratur.

Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen von Friedrich Pecht. Zweite Folge. Nördlingen, C. H. Beck. 1879. 380 S. 8.

Mehr Zeit, als wir bei Erscheinen der ersten Reihe dieser Essays annehmen durften, hat unser Vasari von der Isar gebraucht, um den zweiten Cyklus folgen zu lassen; dafür aber hat er diesmal nicht weniger als elf Künstler der halbvergangenen Zeit und der Gegenwart abgehandelt. Die neueren Studien Pecht's geben uns keinen Anlaß, unser früher ausgesprochenes Urtheil*) zu modifiziren. Abermals müssen wir der Sorgfalt, Umsicht und auf intimer persönlicher Kenntniß der Künstler und ihrer Werke beruhenden Genauigkeit der Darstellung, deren Verdienst einzelne Irrthümer nicht schmälern, die vollste Anerkennung zollen; abermals aber gestehen wir, daß wir bei gar vielen Ansichten des Verfassers im Geiste drei Fragezeichen beifügen und bei gar manchen Urtheilen sogar ein kräftig protestirendes „Oho!" an den Rand schreiben mußten. Uebrigens weiß Pecht seine Aussprüche, auch die wunderlichsten und gewagtesten, stets mit soviel Geist, Witz und guter Laune zu vertreten, daß man sich durch dieselben schließlich angenehm angeregt fühlt und nur bedauert, daß wir im alten Europa hinter dem telephonirenden Amerika noch soviel zurück sind und eine frische mündliche Auseinandersetzung auf die lumpige Distanz von einigen hundert Kilometern hin noch nicht in's Werk zu setzen vermögen.

So kann man auf der ersten Seite nicht ohne Widerspruch stehen lassen, daß Carl Rottmann „der Cornelius der Landschaft" zu nennen sein soll und daß man in ihm „keinen eigentlichen Koloristen" zu erblicken habe. Der erstere Vergleich hinkt mehr, als man Gleichnissen billiger Weise gestattet, und giebt doch keinen rechten Begriff von dem großartigen Verständnisse und der machtvollen Durchbildung der Landschaftsformen, worin Rottmann sein Vorbild Koch noch überboten hat. Das letztere Urtheil aber ist unbegründet, da es doch nicht angeht, bloß jene Landschafter als „eigentliche" Koloristen anzusehen, welche nach Art einiger, nicht aller, Meister des paysage intime, jede Form in Farbe auflösen und ausschließlich Stimmung machen wollen. Uebrigens sind die Stellung

*) Vgl. Kunst-Chronik 1877, J. XII, Nr. 16.



Rottmann's in der neueren Kunstgeschichte und die Beschaffenheit seiner Werke im Einzelnen treffend gekennzeichnet und die Detailausführungen unseres Autors machen die meisten Sünden seiner allgemein gehaltenen Aussprüche wieder gut. Namentlich weiß er durch eingestreute köstliche Anekdoten die Kunstzustände und die Persönlichkeiten trefflich zu illustriren; solche schlagende Aussprüche aus dem Munde der Betheiligten verbreiten oft mehr Licht, als seitenlange Auseinandersetzungen eines Fernstehenden. Kann man die ganz verkommene, von Zeit und Natur verlassene deutsche Landschafterei im ersten Viertel unseres Jahrhunderts drastischer beleuchten, als durch Rottmann's Erzählung aus seiner Heidelberger Jugendzeit, daß ein dortiger alter Maler in den Stunden, wo er fühlte, daß die Musen bei ihm einkehrten, ausrief: „Frau, bring mer die Mapp', heut' möcht' ich emol komponire"? Die wunderthätige Hippokrene, die Mapp', war natürlich mit Stichen nach Ruysdael, Poussin, Claude, und anderen Landschaftern gefüllt, aus denen heraus der wackere Mann am Neckar im Schweiße seines Angesichts buchstäblich „komponirte"! Im Gegensatz hierzu ist das bewußte Festhalten an der Natur auf Seiten Rottmann's nicht minder kräftig illustrirt durch dessen schönen Ausspruch: „Und wenn mich König Ludwig zu den Eskimos geschickt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgewonnen haben!"

Eine sehr ansprechende Skizze ist Franz Defregger gewidmet. Den einfachen Lebensgang des Tiroler Meisters erzählt Pecht schlicht diesem selbst nach; es ist unmöglich, den geistigen Zusammenhang eines Individuums mit seiner Umgebung und diese selbst klarer darzulegen, als Defregger dies in den knappen Mittheilungen über seine Jugend- und Lehrzeit gethan. Wenn man liest, wie der Trieb zur bildenden Kunst sich bei dem Knaben zuerst darin äußert, daß er aus Teig und Rüben Figuren knetet und schnitzt, daß er mit der Schule sich nicht viel plagt, sondern als Viehhüter reichliche Muße hat, sich die Menschen und die Natur seiner schönen Heimat zu beschauen; daß er darnach strebt, Bildhauer zu werden, natürlich um Heiligenbilder zu schnitzen, und vom Pfarrer nach Innsbruck gewiesen wird: so fühlt man sich sofort in das fromme, schnitzkunstreiche Land Tirol versetzt und braucht nach der Heimat des Künstlers nicht lange zu fragen. Ebenso findet man es selbstverständlich, daß Unterricht und Klima in München unserem Tiroler „nichts taugten" und daß sein auf einer Alm gemaltes Erstlingsbild — ein nach Hause gebrachter verunglückter „Wilderer" — nach Pecht's Ansicht „den gegenwärtigen Defregger eigentlich schon fix und fertig zeigt." Darin besteht eben Defregger's Glück und Vorzug, daß er sich nichts anlernen ließ, was ihm von Hause aus fern lag und daß er bis zur Stunde ein mit einem außergewöhnlichen künstlerischen Ausdrucksvermögen begabter Tiroler Bauer geblieben ist, welcher den von Jugend auf vertrauten Gedanken- und Gestaltenkreis nicht verlassen mag. Die volle Realität seiner Schilderungen, verbunden mit seiner von Pecht treffend hervorgehobenen optimistischen Lebensanschauung, die hinwieder aus dem vollen Einklange von Wunsch und Erfüllung im Leben, von Können und Wollen in der Kunst bei unserem Meister leicht zu erklären ist, verschaffte den Bildern Defregger's die rasch erwiesene und dauernd bewahrte Popularität. Unser Autor bietet eingehende und hübsche Beschreibungen der bisherigen Arbeiten des Künstlers, und wir bedauern nur, daß er nicht „zum ewigen Gedächtniß" beifügt, wohin dieselben gerathen, da er doch an der Quelle sitzt. Bei einem Hauptbilde, wie das „Letzte Aufgebot" wäre wohl zu erwähnen gewesen, daß es aus der Galerie Oelzelt in's Wiener Belvedere übergegangen. Auch die künstlerischen Reproduktionen der Werke Defregger's hätten angeführt werden sollen. Ueberhaupt würden die Monographien Pecht's sehr an Werth gewinnen, wenn er ihnen kurz gefaßte Kataloge der Bilder und ihrer Reproduktionen beifügen wollte, was er leichter als ein Anderer thun kann.

Mit besonderer Ausführlichkeit ist Wilhelm Kaulbach behandelt, und wir erkennen gern an, daß Pecht das allzu scharfe Urtheil, welches er bei Lebzeiten des Künstlers über dessen Werke zu fällen pflegte, gemildert und auf ein kritisches Maß zurückgeführt hat, das nach unserer Ansicht als in der Sache begründet angesehen werden darf. Die Hauptfrage, ob Kaulbach ein klassischer, ein großer Künstler gewesen sei, brauchte wohl kaum aufgeworfen zu werden; der verneinende Wahrspruch steht heutzutage außer Zweifel. Und die Frage nach der Popularität ist gegenwärtig noch verfrüht, da sie eigentlich mehr in Bezug auf das mitlebende Publikum als hinsichtlich des Künstlers von kulturhistorischem Interesse ist und wir der Zeit, in welcher Kaulbach wirklich in hohem Grade populär war, noch viel zu nahe stehen, um sie vollständig und richtig zu beurtheilen. Die Detailbemerkungen unseres Autors sind zum größten Theile zutreffend und bekunden, daß derselbe das ganze Material beherrscht; der Vollständigkeit wegen hätten Kaulbach's berüchtigte erotische Darstellungen nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden dürfen, da sie in dem Charakterbilde dieser merkwürdigen künstlerischen Individualität in mehrfacher Beziehung einen sehr bezeichnenden Zug bilden.

Eine anziehende Studie ist Franz Lenbach gewidmet, welchem der Autor mit Recht eine Führerrolle auf dem Gebiete des modernen Porträts zuerkennt. In der Uebersicht über die Bildnißmalerei unseres

Jahrhunderts laufen einige Bemerkungen unter, die wir nicht unterschreiben möchten; so begreifen wir nicht, warum Pecht den Wiener Altmeister Amerling, der in seiner Zeit den Wiener Porträtisten eine neue und künstlerische Richtung gewiesen, mit Schrotzberg, dem ein Menschenalter später für ganz kurze Zeit emporgekommenen Modemaler, unbesehen in einen Topf wirft. Was Lenbach anbelangt, so betont der Autor ganz richtig den heilsamen Einfluß, welchen die zahlreichen Kopien nach alten Meistern, die er für die Galerie Schack ausgeführt, auf seine künstlerische Ausbildung genommen haben. Lenbach ist in hohem Grade das, was die Franzosen einen chercheur nennen, und in dem Bestreben, seinen hohen Vorbildern möglichst gerecht zu werden, hat er nach den Recepten ihrer Paletten so lange gesucht, bis er sie gefunden. Die einschlägigen Experimente hat der Künstler mit ebensoviel Geist wie Ausdauer und Kenntniß der betreffenden physikalischen Sätze betrieben, und unvergeßlich bleibt mir eine Studie, die mir Lenbach einmal in seinem Atelier vorwies. Das Bild hielt ich beim ersten Anblick für ein Werk aus der Schule der van Eyck; erst bei näherem Zusehen stellte es sich als ein genialer Atelierscherz: „Liphart auf der Flucht nach Egypten" heraus, welcher mit der feinsten Kenntniß der Formensprache und Farbengebung jener Meister durchgeführt war. Dieser intimen, mit vollkommen zureichendem Reproduktionsvermögen verbundenen Kenntniß der alten Meister hat Lenbach es zu verdanken, „daß man seine Bilder unter solche von Tizian, Rubens, Velazquez oder Rembrandt hängen kann, ohne daß sie herausfallen, wie eine aufgedonnerte Köchin unter Prinzessinnen". Auch das geistige Element in den Bildnissen dieses Künstlers hebt der Autor mit Recht hervor; von jener psychologischen Kraft des Velazquez, die das Innerste der dargestellten Persönlichkeit zu erfassen und es zuckend auf die Leinwand zu werfen verstand, wie etwa ein Anatom das Herz einer Leiche ergreift und auf den Sektionstisch sichtbar hinlegt, hat Lenbach ein gut Theil mitgebracht. Ihm gebührt in der That ein großer Antheil daran, „daß unsere deutsche Malerei den ungeheuern Zwischenraum, der sie von der klassischen trennt, im letzten Jahrzehnt bedeutend verringert hat".

Dem Essay über Alfred Rethel können wir nachrühmen, daß er erschöpfend und in seinem kritischen Theile durchaus befriedigend gehalten ist; dasselbe gilt von den Studien über Genelli, Menzel und Rauch, die hin und wieder auch neue Daten bringen. Letzteren Vorzug hat auch der Essay über Böcklin, der unter den deutschen Malern der Gegenwart unstreitig die interessanteste und eigenartigste künstlerische Physiognomie aufzuweisen hat. Bei der Schwierigkeit, das Material zu beschaffen — aus Böcklin selbst würde der geschickteste und unverfrorenste amerikanische Interviewer kaum etwas herauskriegen — sind Pecht's Angaben, Irrthümer vorbehalten, sehr werthvoll. Auch seine kritische Würdigung der künstlerischen Thätigkeit Böcklin's trifft den Nagel auf den Kopf und erfreut durch die warme, rückhaltslose Anerkennung der Richtung, welche dieser Meister eingeschlagen.

Zwei österreichische Künstler bilden den Beschluß der Studie: Ludwig Passini und Hans Makart. Das liebenswürdige, graziöse Talent des Wiener Aquarellisten erfreut sich seit Jahren der allgemeinsten Anerkennung, und die Eigenschaften des Künstlers liegen so klar am Tage, daß sich kritisch nichts Neues darüber sagen läßt. Anders verhält es sich mit Makart. Obgleich dieser Künstler schon seit mehr als einem Jahrzehnt sozusagen unter bengalischer Beleuchtung producirt und Aller Augen auf sich zieht, überrascht er uns doch durch immer neue Wandlungen seiner großen Begabung, und über ihn sind die kritischen Akten noch lange nicht geschlossen. Der Gegenwart ist das Urtheil dadurch erschwert, daß für den Künstler eine Menge Enthusiasten streiten, welche jedes neue Werk desselben als eine Offenbarung ausposaunen und besonnene, vorsichtig erwägende Kunstfreunde am liebsten als Gotteslästerer steinigen möchten. Pecht bezeugt nicht übel Lust, in den Päan der Makartschwärmer rückhaltslos einzustimmen, und viele seiner Aussprüche über den Künstler fordern den Widerspruch geradezu heraus. Ganz abgesehen von den traditionellen fables convenues, welche „im Reiche" unaustilgbar über Oesterreich spuken und denen unter anderen auch die Pecht'sche Phrase „die ganze Leichtblütigkeit des spezifischen Wiener Sybaritismus (!) findet ihre vollendetste Personifikation in Hans Makart" ihre Entstehung verdankt, finden wir Urtheile, bei denen wir uns die Augen reiben und zweifeln, ob wir recht gelesen. So heißt es einmal: „Makart ist in der »Catarina Cornaro« Delacroix, seinem einzigen Rivalen, vollkommen gewachsen, ja er überragt diesen an edler Schönheit der Formen ebensoweit, als er an Gedankentiefe und Lebenskraft der einzelnen Figuren hinter ihm zurückbleibt." Ebenso begreifen wir nicht die Verzückung, in welche der „Einzug Karl's V. in Antwerpen" unseren Autor versetzt. Warum das Bild in Wien so großes Aufsehen erregte, haben wir seinerzeit in diesen Blättern dargelegt; daß es auf der Pariser Ausstellung eine ungleich geringere Anziehungskraft ausübte, muß Pecht selbst zugeben. Nur erklärt er diese begreifliche Thatsache ganz falsch. Das Bild hing doch wahrlich nicht ungünstiger, als im Wiener Künstlerhause, ja sogar besser, da man sich in dem folgenden Saale aufstellen und es von einer entsprechenderen

Distanz betrachten konnte. In der Biographie Makart's finden wir einige Lücken, die sich übrigens durch den Umstand, daß der Künstler in der vollsten Gegenwart steht, rechtfertigen lassen; unrichtig ist die Angabe, daß die „Pest in Florenz" von einem jüdischen Bankier gekauft und nach dessen Tode nach Berlin gelangt sei; dieses Bild befindet sich noch in der herrlichen Villa des sehr lebendigen, kunstsinnigen Bankiers Horaz von Landau bei Florenz; leider aber hat es stark gelitten, da einzelne Farben, namentlich Blau und Violett, ganz abgeblaßt sind.

Wir hoffen, daß mit dem vorliegenden zweiten Bande unser Vasari seine Arbeit nicht eingestellt hat, sondern uns noch die übrigen bedeutenderen deutschen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in gleich frischer Darstellung vorführen wird. Dabei möge er auch sich selbst nicht vergessen, und wie auf alten deutschen Bauwerken irgendwo der Kopf des Baumeisters hinausschaut, so möge er auch Friedrich Pecht ein Kapitelchen widmen. **Oskar Berggruen.**

Sn. **Detmold's Anleitung zur Kunstkennerschaft**, oder die Kunst, in drei Stunden ein Kenner zu werden, hat zwar für die Gegenwart nicht mehr die Bedeutung wie im Jahre 1833, „als der Kunstsinn in Hannover am 24. Februar (dem Eröffnungstage der ersten Kunstausstellung) ebenso plötzlich wie unerwartet erwachte", denn die Schaar der Kenner ist mittlerweile unübersehbar geworden. Gleichwohl wird das Büchlein, dessen Inhalt der jetzt lebenden Generation fast ebenso fremd geworden ist, wie „die Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeier", mit denen der erste Justizminister des deutschen Reiches einst die politische Bildung der Insassen der Paulskirche zu fördern suchte, auch heute noch einem Jeglichen zu Nutzen und Frommen dienen, der das Bedürfniß fühlt, in das eigentliche Wesen der Kennerschaft tiefer einzudringen. Die Hahn'sche Hofbuchhandlung hat daher nichts Ueberflüssiges gethan, indem sie diese „praktische" Aesthetik wieder abdruckte und zugleich so schmuck und zierlich ausstattete, daß sie auch dem Salon der Damen keine Unehre macht. Für die Anforderungen der Gegenwart hätte das Buch allerdings einer Ergänzung bedurft, insofern Detmold fast ausschließlich auf den modernen Kunstausstellungskenner Rücksicht nahm, während inzwischen der historische Kenner zu wachsender Bedeutung gelangt ist und der „Entdecker", als der Kenner höheren Grades, sich zu einer besonderen Species entwickelt hat. Vielleicht nutzt einer unserer heranreifenden Aesthetiker diesen Wink, um mit der besagten Ergänzung einen glücklichen Griff zu thun und seinen Verleger in spe zu einem reichen Manne zu machen.

* **„Die Kunst für Alle"**, das von H. Gutekunst in Stuttgart im Verlage von P. Neff herausgegebene Prachtwerk zur Geschichte des Kupferstichs und Holzschnitts, hatte durch den vor einigen Monaten erfolgten Tod des trefflichen Weisser, von welchem der begleitende Text zu den ersten 25 Lieferungen herrührt, eine kurze Unterbrechung erfahren. Einem Circular der Verlagshandlung entnehmen wir nun, daß Prof. v. Lützow in Wien auf Wunsch des Herrn Gutekunst die Vollendung des Werkes übernommen hat. Die Doppellieferung 26—27, welche soeben erschien, ist bereits von ihm bearbeitet, und da die Lichtdrucke zu sämmtlichen Tafeln (mit Ausnahme einer einzigen) bei Weisser's Tode schon fertig vorlagen, darf einer schleunigen Weiterführung und Vollendung des auf 50 Lieferungen veranschlagten Unternehmens im Laufe der allernächsten Zeit entgegen gesehen werden.

x. **Das unter dem Titel „Hellas und Rom"** von Jakob Falke herausgegebene reich illustrirte Prachtwerk, Verlag von W. Spemann in Stuttgart, schreitet rüstig vorwärts. Im Ganzen liegen jetzt 10 Lieferungen vor, von denen die drei ersten sich mit der Geschichte Griechenlands, die späteren mit Leben und Sitte der Hellenen befassen. Die Durchführung ist in Text und Bild eine gleichmäßig schöne und gediegene.

x. **Von Ebers' Aegypten**, Verlag von Ed. Hallberger in Stuttgart, liegt jetzt der erste Band mit der 20. Lieferung vollendet vor. Derselbe behandelt Unterägypten und schließt mit einem alphabetischen Register und einer Karte des unteren Nillaufs ab. Das lange Verzeichniß der Illustrationen und der illustrirenden Künstler giebt eine Vorstellung von dem ungemessenen Aufwande, der zur Durchführung des Unternehmens erforderlich war. Die vorzügliche Ausführung der Holzschnitte und die gediegene Ausstattung in Papier und Druck stellen dem Unternehmungsgeist des Verlegers das glänzendste Zeugniß aus.

x. **La renaissance en France.** Im Verlage von A. Quantin in Paris erscheint unter diesem Titel ein umfangreiches Prachtwerk in Folio, herausgegeben von Leon Palustre, mit Radirungen nach Zeichnungen von Eugène Sadoux, die zum Theil in den Text, zum Theil auf besonderen Blättern gedruckt sind. Das ganze Unternehmen ist auf 30 Lieferungen berechnet, deren jedes Mal 10 einen Band bilden. Der Preis der Lieferung schwankt zwischen 15 und 30 Frcs. je nach Umfang und Ausstattung. Für besondere Liebhaber-Ausgaben gelten entsprechend höhere Preise. Die Behandlung der Abbildungen ist eine durchaus malerische. Die erste Lieferung behandelt Flandern, Artois und die Picardie mit 5 einzelnen und 13 in den Text gedruckten Radirungen. Wir kommen auf die Publikation demnächst in ausführlicherer Besprechung zurück.

* **Literarische pia desideria.** Eine charakteristische, wenn auch keineswegs erfreuliche, für den Bibliothekar wenigstens recht lästige Erscheinung unserer Zeit sind die zahlreichen in Lieferungen, Halbbänden und sonstigen kleineren oder größeren Dosen an's Licht tretenden Fortsetzungswerke: gewissermaßen die Uebertragung des tropfenweise erscheinenden Roman-Feuilletons auf die große Literatur. Wir müssen uns das Uebel gefallen lassen, weil es unvermeidlich ist. Aber nur unter der Voraussetzung, daß dabei die andere Eigenschaft, welche diese Lieferungswerke mit den Journalen gemein haben, nämlich das periodische Erscheinen, wenigstens einigermaßen gewahrt bleibt. Ein zertheiltes, doch in kurzen regelmäßigen Zeiträumen erscheinendes Buch ist annehmbar; aber ein in willkürlicher Folge, in beliebigen, bald kurzen, bald weiten Terminen zu Tage tretendes Werk halten wir für absolut verwerflich. Alle Autoren, welche auf den guten Namen unserer Literatur etwas halten, sollten zusammenwirken, um diesem Krebsschaden entgegen zu arbeiten. Vor Allem aber sollte dies der Fall sein bei solchen Werken, welche nicht nur dem einzelnen Autor seinem Lesepublikum gegenüber gewisse Verpflichtungen auferlegen, sondern als Nationalwerke höchsten Ranges das Auge der ganzen gebildeten Welt auf sich ziehen. Wir meinen Werke, wie Schnaase's Kunstgeschichte und Meyer's Künstlerlexikon! Es sind nun bald vier Jahre, daß der Schluß des achten Bandes von Schnaase's großem Werk, dessen Vollendung der Verstorbene den rüstigen Händen eines jungen Gelehrten anvertraute, auf sich warten läßt, ohne daß Hoffnung wäre, diesen Zustand bald beendigt zu sehen. Und Meyer's Lexikon, das kürzlich in W. Engelmann freilich seinen Verleger und einen seiner kundigsten Mitarbeiter verloren hat, macht ebenfalls immer noch keine Miene, regelmäßiger und schneller fortzuschreiten! Wir und mit uns viele Gleichgesinnte mahnen die verehrten Freunde und Kollegen dringend an die von ihnen übernommene Pflicht.

Nekrologe.

Bernhard Fries †. In der Nacht vom 20. auf den 21. Mai endete ein reich bewegtes Leben: der hochgeschätzte Landschaftsmaler Bernhard Fries hat rasch und unerwartet das Zeitliche gesegnet. Es war ein Herz-

leiden, dem er erlag, wenige Tage nachdem er sein neunundfünfzigstes Jahr zurückgelegt.

Bernhard Fries war am 16. Mai 1820 in Heidelberg geboren und der Bruder von Ernst Fries, der im Alter von kaum 32 Jahren der Kunst entrissen wurde. Ihr Vater war ein wohlhabender Banquier. Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt Bernhard in seiner Vaterstadt und wurde durch die Schönheiten ihrer landschaftlichen Umgebung und der romantischen Schloßruine schon früh auf die Landschaftsmalerei hingewiesen. Bald siedelte er indeß nach Karlsruhe über und setzte dort seine Kunststudien unter Leitung des Historienmalers Koopmann mit solchem Eifer fort, daß er schon in seinem 15. Lebensjahre die Akademie zu München beziehen konnte, um seine Studien daselbst bis Ende 1837 fortzusetzen. Zu Anfang des Jahres 1838 verließ Fries ohne Vorwissen seiner Lehrer und selbst seiner Eltern München, um über die Alpen zu gehen und zunächst in Rom einen längeren Aufenthalt zu nehmen. Dort waren es vorwiegend französische Künstler, mit denen Fries verkehrte; doch unterhielt er auch mit Landsleuten nahe Beziehungen; so mit Andreas Achenbach, Adolf Karl und Eduard Wilhelm Pose. Sein Aufenthalt in der ewigen Stadt war gleichzeitig dem Studium der besten alten Meister und der herrlichen Natur gewidmet und endete erst im Jahre 1845. Nach Deutschland zurückgekehrt, ließ er sich wieder in München nieder.

Die politische Bewegung des Jahres 1848 ergriff auch Fries; noch lebhafter aber beschäftigten den vielseitig gebildeten Mann in den nächsten Jahren soziale Probleme. Aber er wollte sie nicht durch die Massen selber, sondern durch den Staat gelöst wissen und gewann für seine Ideen sogar einen der hervorragendsten Staatsmänner jener Zeit, den österreichischen Minister Freiherrn v. Bruck. Solche Dinge genügten vollständig, um die Polizei zu veranlassen, Fries, obwohl nicht der mindeste Beweis staatsgefährlicher Bestrebungen gegen ihn vorlag, als einen „Demokraten" aus München und Bayern auszuweisen. Es war das im Januar 1852, als die politische Reaktion in schönster Blüthe stand.

Als sich später der Himmel wieder lichtete, kehrte Fries wieder nach München zurück und nahm dort seinen bleibenden Aufenthalt, der indeß durch zahlreiche Reisen unterbrochen ward. Diese führten ihn nach den meisten Ländern unseres Erdtheiles, wo ihn hinwiederum die Hauptpflegestätten der Kunst längere oder kürzere Zeit festhielten. Auf diese Weise verschaffte sich Fries eine so umfassende und gründliche Kenntniß der alten und neueren Kunst, wie sie wohl nur wenige ausübende Künstler besitzen dürften. Und er hatte dieselbe nicht ausschließlich auf dem Wege der Anschauung erworben; sie ging vielmehr Hand in Hand mit ernsten philosophischen und ästhetischen Studien, denen er mit ebensoviel Ausdauer wie Liebe oblag und welche ihn in hervorragender Weise befähigten, den künstlerischen Werth eines Werkes richtig zu würdigen. Er wollte nichts wissen von jener Theorie, welche die Kunst in die Fingerspitzen verlegt, war vielmehr zu der vollen Ueberzeugung durchgedrungen, daß die Kunst eine wissenschaftliche Seite hat, die nicht straflos unbeachtet bleibt. Und was er auf dem Wege der Spekulation gefunden, das sah er mit Freude in den Werken der alten Meister praktisch verwerthet, und darum war er wohl der fleißigste Besucher der Münchener Pinakothek und der gediegenste Kenner ihrer Schätze. Eben darin hatte es auch wohl seinen Grund, daß er sich für die Kunst der Gegenwart nicht erwärmen konnte und den zeitgenössischen Künstlern im Allgemeinen auffällig ferne stand. Ebenso wenig ward er von ihnen aufgesucht, denn er liebte es nicht, mit seinem Urtheile hinter dem Berge zu halten, das die Betheiligten darum oft nicht weniger verletzte, weil es aus dem Munde eines so vielseitig gebildeten Mannes kam.

Dafür entschädigte ihn aber sein Verkehr mit Männern wie David Strauß, Ludwig Feuerbach, Franz v. Stauffenberg, Dr. Marquartsen, Bürgermeister Dr. Fischer und Anderen, mit denen er in philosophischen und politischen Fragen sympathisirte. So war es denn auch Bernhard Fries, der schon zu Anfang des vorigen Jahrzehnts in München sich offen zu den Grundsätzen der nationalliberalen Partei bekannte und für sie manche Lanze brach. Liebe zum großen deutschen Vaterlande bildete den Kern seines Wesens.

Wie reich bewegt aber sein inneres und äußeres Leben auch sein mochte, seiner Kunst blieb er allewege treu, und so darf seine künstlerische Thätigkeit als eine ungewöhnlich rege und zugleich erfolgreiche bezeichnet werden; eine außerordentliche Anzahl von Oel- und Aquarellbildern wie von Zeichnungen, im Privatbesitz und in öffentlichen Sammlungen, geben glänzendes Zeugniß davon. In all seinen Werken begegnen wir ausnahmslos einem wahrhaft idealen Flug, einer hohen echt poetischen Auffassung der Natur und in Conception wie Gestaltung einem großen Zuge, der in dem zauberischen Glanze der Luft und in der kühnen Wolkenbildung, in den reizenden Linien der Berge und Höhen, in den Einschnitten des Meeres in das Land, in der klaren Darstellung des Terrains und in der Schönheit der Baumgruppen gleichmäßig zu Tage tritt.

Wählte er seine Stoffe auch mit besonderer Vorliebe aus dem schönen Süden, dessen Glanz und Heiterkeit er trefflich wiederzugeben wußte, so gelang ihm doch auch die Darstellung der Eigenthümlichkeiten der deutschen Natur, namentlich der deutschen Laubwälder, nicht minder gut. Wie seine Bilder nirgends zur bloßen Vedute herabsinken, so hält er sich auch von dem Haschen nach wohlfeilen Effekten frei.

In günstigen Verhältnissen geboren und aufgewachsen, sah er sich im Jahre 1860 durch einen über seine Familie hereingebrochenen unverschuldeten Schicksalsschlag nahezu seines ganzen Vermögens beraubt. Dasselbe Unglück aber, dem er mit der Ruhe des Philosophen die Stirne bot, sollte Anlaß zu einer Reihe werthvoller Schöpfungen geben, zu einem großen Cyklus von Bildern zur landschaftlichen Charakterisirung Italiens und Siciliens, der als ein Ganzes vereinigt bleiben sollte. Nach fünf Jahren war die Zahl dieser Bilder auch bereits auf vierzig angewachsen, aber die Umstände zwangen ihn, die eine Hälfte derselben einzeln an Liebhaber abzugeben.

An dieser Stelle ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichniß seiner bedeutenderen Werke zu liefern, ist unstatthaft; doch mögen wenigstens einige bedeutendere Bilder genannt werden. So ein Blick auf die Gletscher des Montblanc, der Genfer- und der

Comersee, die Felsenschlucht bei Nemi, eine Ansicht des Neckarthals, Bilder aus der Umgebung von Heidelberg, darunter eine Sturmlandschaft, eine Partie aus dem Heidelberger Schloßgarten und die bereits erwähnten italienischen und sicilianischen Landschaften, welche theilweise durch den Holzschnitt, auch in dieser Zeitschrift, vervielfältigt wurden.

Vor länger als einem Jahre machten sich bei dem Künstler Zeichen eines bedenklichen Herzleidens bemerkbar, das rasch zunahm und bald das Schlimmste befürchten ließ; er trug das Uebel mit jenem Muth, der seiner Seele eigen war und nahm noch an der Geburtstagsfeier des deutschen Kaisers lebhaften Antheil. Aber schon in den letzten Tagen des April schien er am Ende seines reich bewegten Lebens angelangt. Indeß raffte er sich noch einmal auf und kehrte bald wieder zur geliebten Arbeit zurück, wie er denn auch noch um die Mittagsstunde seines Sterbetages schaffend und guter Dinge an der Staffelei saß, um Abends nach kurzem Todeskampfe in den Armen seiner treuen Lebensgefährtin zu verscheiden.

C. A. **Regnet.**

Todesfälle.

Karl Peschel, Maler und Professor an der Dresdener Akademie, im Jahre 1798 in Dresden geboren, ist dort am 3. Juli gestorben.

Kunsthistorisches.

Aus Rom wird geschrieben, daß die schönen Wandgemälde, welche in den Fundamenten der Farnesina während der Ausgrabungen für die Tiberregulirung entdeckt wurden, jetzt fast sämmtlich von den Mauern losgelöst sind. Um sicher zu gehen, hatte man zwei erfahrene Künstler aus Pompeji kommen lassen, denen die schwierige Operation vollkommen gelungen ist. Der ganze Fund besteht aus 32 großen und kleinen Gemälden griechisch-römischen Stiles. Der untere Theil der Wandfläche ist zu Landschaften benutzt, darüber ziehen sich Friese mit dramatischen, geschichtlichen und mythologischen Darstellungen hin, mit deren Erklärung die Archäologen sich noch befassen. Die Figuren sind von großem künstlerischen Werthe. Sehr korrekt in der Zeichnung, gleichen sie in Farbe und Wirkung Skizzen von der Hand niederländischer Meister und haben sich, obgleich sie mindestens zwanzig Jahrhunderte alt sind, so frisch erhalten, als wären sie erst vor Kurzem entstanden. Jedes Gemälde ist nach der Abnahme mit der daran hängenden Mörtelunterlage sorgfältig in eine flache Kiste eingelassen. Die Fundgegenstände sind gegenwärtig in einer an die Kirche SS. Cosmo und Damiano anstoßenden Halle untergebracht und sollen später ausgepackt und eingerahmt werden.

(Academy.)

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Die Eröffnung der internationalen Kunstausstellung in München** — nach der zeitlichen Reihenfolge die zweite, nach der neuen Organisation die erste — hat Sonnabend, 19. Juli, Vormittags 11 Uhr durch den Prinzen Luitpold als Stellvertreter Sr. Majestät des Königs von Baiern in feierlichster Weise und in Anwesenheit der Erzherzogin Gisela und sämmtlicher in der Stadt anwesenden Prinzen des k. Hauses, der Spitzen der Behörden, von Mitgliedern beider Kammern, der Gemeindekollegien und zahlreicher anderer Geladener stattgefunden. Akademie-Professor Wilh. Lindenschmit sprach gehaltvolle Worte, in denen er auf die Entwickelung der modernen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart hinwies und die Bedeutung internationaler Kunstausstellungen, welche vergleichende Studien möglich machen, hervorhob. Der Prinz erwiderte die Ansprache in wohlgesetzten Worten unter Hinweis auf die Verschwisterung der schönen Künste und ihr Zustandekommen. Nach dem Akte der Eröffnung durchschritt der Prinz mit Gefolge alle Räume der Ausstellung, deren pracht- und geschmackvolle Ausstattung auf alle Anwesenden den günstigsten Eindruck machte. Die französischen Ausstellungsgegenstände — etwa 75—80 Kisten — trafen leider erst zwei Tage vor der Eröffnung ein und konnten deshalb noch nicht aufgestellt werden. Die Zahl der ausgestellten Werke beträgt ohne sie zur Zeit 1927. Davon gehören 1157 der Oelmalerei, 397 der Aquarellmalerei, Zeichnung ꝛc., 200 der Plastik, 135 den graphischen Künsten, 138 der Architektur an. Dem am Eröffnungstage ausgegebenen Kataloge wird demnächst ein Nachtrag der französischen Gemälde und anderen Kunstwerke, welche erst später eintreffen, nachgeliefert werden.

R. **Münchener Kunstverein.** Aus der großen Anzahl der seit meinem letzten Berichte ausgestellt gewesenen Kunstwerke kann ich selbstverständlich nur einige wenige hervorheben. Seit Mich. Neher's Tod sah man in den Räumen des Kunstvereins kein Architekturbild mehr, das Paul Ritter's „Der schöne Brunnen in Nürnberg zur Zeit der Anwesenheit Gustav Adolf's dortselbst" an die Seite gestellt werden könnte. Selbst Neher behandelte die Luftperspektive nicht mit so eminenter Meisterschaft. Dazu kommt ein satter Gesammtton von feinster Wirkung und eine ebenso charakteristische wie trefflich gezeichnete Staffage. Von C. E. Morgenstern waren zwei Landschaften mit ebenso brillantem wie harmonischem Kolorit, mit graziösem Aufbau der Massen und meisterlicher Technik da. Daran reihte sich ein „Isarthal" von J. Wenglein. Es geht ein Zug echter Poesie, ein feines Gefühl für Linienschönheit durch das auch räumlich große Bild, durch das sich Wenglein als ein Künstler von Gottes Gnaden manifestirt, der die Hilfsmittel der neueren Technik vollkommen beherrscht, ohne daß er von ihnen auf Kosten des künstlerischen Gedankens zu weit gehenden Gebrauch macht. Fried. Ortlieb brachte einen „Sonntagabend in Schwaben" voll goldenen Sonnenscheins und idyllischer Ruhe und dazu mit hübschen Mädchen, die Arm in Arm singend durch's Korn schreiten, ganz in der anmuthigen Weise Christian Böttcher's. J. Chelminski schickte eine große „Parforcejagd" im Kostüm Ludwig's XV., eines der trefflichsten Bilder dieses hochbegabten Künstlers. Sehr schöne Porträts sahen wir von Grönvold und Erdelt, breit und kühn, aber ohne jene leidige Koketterie gemalt, die sich in gesuchten Lichteffekten und genialer Nachlässigkeit in Behandlung der Hände gefällt und heut à la Rembrandt, morgen à la van Dyck und übermorgen à la Velazquez malt. Willroider, in dem wir bisher einen unserer tüchtigsten Stimmungslandschafter verehrten, hat in seinem letzten, mit dem „Gang nach Emaus" staffirten Bilde nun auch die heroische Landschaft mit entschiedenem Glücke kultivirt. Von W. Marc sahen wir außer einem kleinen, aber durch Tiefe der Empfindung und Uebereinstimmung der Form mit dem Gedanken gleich werthvollen Bildchen: „Sennerin vor ihrer Hütte", einen „Klostergarten" mit Nonnen, die ohne eine Spur von jener krankhaften Sentimentalität der älteren Düsseldorfer, wohl aber voll von tiefem innigen Gefühl, von stillem Sehnen nach unbekannten Freuden und halbgeahntem Glück, Herzen und Blicke in blaue Fernen richten. Schlesinger wußte dem „Besuch der Geschwister und Gespielen im Reconvalescentenzimmer" mit feinem Gefühl lebendige Theilnahme abzugewinnen. „In der Schleifmühle" von Fried. Keller fiel weder durch den Reiz des Gegenstandes noch durch den der Technik auf, fesselte aber unwiderstehlich durch die Harmonie der Behandlung mit dem Stoffe. Als Meister ersten Ranges im Holzschnitt erwies sich Hecht durch sein großes Porträt des Fürsten Bismarck nach Lenbach. Eine köstliche Leistung im Geiste Wouwerman's ist Jul. Nörr's „Fahrendes Volk". G. Schönleber erfreute durch einen „Kanal bei Ostende", ganz im Sinne der alten Niederländer gedacht, dann durch eine „Partie aus einer schwäbischen Reichsstadt" von jener überraschenden Wahrheit und flotten Technik, die dem Meister eigen, endlich durch einen prächtigen „Blick auf die Lagune bei Venedig". Weiter nach Norden führte uns W. Xylander, den wir wohl den ersten

Marinemaler der Gegenwart nennen dürfen, mit seiner „Mondnacht auf der Nordsee mit Vollschiff und Kutter"; wir sahen noch nie ein wirksameres Bild dieses Meisters. Auf gleicher Höhe steht J. G. Steffan's „Motiv aus der Ramsau", ein Werk, auf das Salvator Rosa, wäre er noch am Leben, seinen Namen zu setzen sich nicht scheuen dürfte. Man möchte annehmen, der Meister habe die Absicht gehabt, der Welt in einer Zeit, in der sich die Willkür mit souveräner Verachtung über die Grundregeln der Kunst hinwegzusetzen beliebt, zu zeigen, was diese, auf eben diese Lehren gestützt, zu schaffen im Stande ist. Prof. Raab stellte Radirungen nach den sieben prächtigen Porträts van Dyck's an der nördlichen Wand des fünften Saales unserer Pinakothek aus, welche diese Werke mit lebendigem Verständniß wiedergeben. Prof. Ludw. Thiersch führte uns eine bedeutsame Episode aus der Völkerwanderung vor: „Der Westgothen-König Alarich von den Athenern als Sieger und Befreier vom römischen Joche gefeiert" — eine reiche Komposition mit lebensgroßen Figuren, von ächt historischem Geiste durchweht und den Anforderungen der Gegenwart an Farbe und Technik vollkommen genügend. Einen uns zeitlich näher liegenden Stoff behandelte E. Weigand, ein, wie wir hören, noch junger Künstler, in seinem „Einzug Luther's in Worms am 16. April 1521". Er hat die schwierige Aufgabe glücklich gelöst, indem er zunächst den Eindruck trefflich wiederzugeben verstand, den des Reformators Ankunft auf seine Freunde und Gegner machen mußte. Die figurenreiche Komposition gruppirt sich um den von Bewaffneten geleiteten Wagen mit Luther und seinen Reisegefährten. Nirgends begegnet man Modellköpfen; alle Personen tragen die Signatur ihrer Zeit und der tiefe Ernst des Ganzen wird durch einige echte, an's Komische streifende Volkstypen nicht nur nicht abgeschwächt, sondern vielmehr gesteigert. Weitere Verdienste des trefflich kolorirten Bildes sind die volle Freiheit der Gestaltung und die verständige Unterordnung des Wenigerbedeutenden unter die Hauptsache, dazu die saubere und doch freie Behandlung. Adolf Pichler endlich führt uns auf eine Pußta seines Vaterlandes und zeigt uns eine Zigeunerbande, die ein im Galopp vorüberjagendes junges Paar mit einer improvisirten musikalischen Produktion „überfällt". Die Charakterisirung der einzelnen Personen zeigt den denkenden Künstler, die Wahl des Stoffes dessen poetisches Gemüth.

Z. **Die Gesellschaft der Kunstfreunde von Straßburg** hat auch in diesem Jahre im Rathhause ihrer Stadt eine vier Wochen dauernde Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen veranstaltet, die ganz besonders deshalb einer Erwähnung verdient, weil nicht leicht wieder irgendwo eine solche Sammlung von dilettantenhaften Mittelmäßigkeiten zusammenkommen wird. Trostlos im höchsten Grade müßte es um die französische Malerei bestellt sein, wenn man aus dieser Ausstellung, — neun Zehntel der Bilder sind nämlich französischen Ursprungs, — einen Schluß auf ihre Gesammtleistung ziehen wollte: so ganz nichtig und abgeschmackt sind sie nach Vorwurf und Behandlung. Glücklicher Weise ist dieser Schluß nicht richtig, aber um so auffallender ist deshalb die Thatsache, daß sich hier ein solcher Ausschuß ablagern konnte. Kaum ein halbes Dutzend Bilder verdient einigermaßen Beachtung, und in diesen macht sich dann ein widerlicher Naturalismus breit. So beispielsweise in dem „Einäugigen Greise" und in dem „Kaninchenhändler" von Emile Stahl, in dessen letztgenanntem Bilde ein enthäuteter, blutiger Lapin den Effekt des Ganzen macht. Auch hier weht etwas von dem Dufte des Assommoir, und ganz unbegreiflich ist es, wie sich das ästhetische Gefühl eines Künstlers auf solche Gebiete, die in die Klinik aber nicht in das Atelier gehören, verirren kann. Ganz bedeutend gewinnen in solcher Umgebung ehrlich gemeinte Arbeiten, wie das Stillleben „Todtes Wildpret" von Peter Meister in Passy-Paris, der „Tonton", ein italienisches Mädchen mit einem Kreisel spielend, von Jules Salles in Paris und die „Rebecca am Brunnen" von Johann Grund in Karlsruhe. Sie wirken wie eine freundliche Oase.

B. **Stuttgart.** In den hiesigen Ausstellungen gab es in letzter Zeit auch wieder manches Neue zu sehen. Das meiste Interesse beanspruchten davon mehrere große Kohlezeichnungen von Franz Xaver von Riedmüller, die sich durch poetische Auffassung und treffliche Behandlung auszeichneten. Auch einige kleinere Oelgemälde desselben Künstlers, Motive aus Italien und Tyrol, sprechen angenehm an und beweisen seine unausgesetzten Fortschritte auf diesem Gebiet in erfreulichster Weise. Zwei kleine Tiroler Landschaften von Gustav Herdtle verdienen ebenfalls lobend hervorgehoben zu werden. Ferner zeigten einige Landschaften aus Böhmen und der Eifel von R. Schuster ein ganz bedeutendes Talent, sowohl in Bezug auf Feinheit der Zeichnung als auch auf Leuchtkraft und Naturwahrheit der Farbe; die gute Gesammtwirkung wurde noch durch eine sinnreich gewählte hübsche Staffage unterstützt. Im Porträtfach interessirte zumeist ein geistvoll aufgefaßtes und trefflich gemaltes Bildniß des Stadtpfarrers Fischer von German von Bohn, auf welchem die Hände freilich etwas zu blutlos erscheinen; eine meisterhaft ausgeführte Kohlezeichnung desselben Künstlers, ein Damenporträt, verdient ebenfalls Erwähnung.

Vermischte Nachrichten.

Aus Paris wird berichtet: Der Unterstaatssekretär im Ministerium der schönen Künste hat beschlossen, daß Flameng, der für sein Gemälde „Die Girondisten" den Preis des Salons in diesem Jahre erhielt, nicht auf drei Jahre nach Rom geschickt werden soll, sondern das erste Jahr nach Rom, das zweite nach Spanien und das dritte nach Flandern gehen und daß er im ersten Jahre ein Bild, welches eine Episode aus der Anwesenheit der Franzosen in Italien darstellt, einsenden, während des zweiten Jahres seine Landsleute in Spanien und während des dritten dieselben in Flandern vertreten soll. — Die Stadt Paris hat von Bartholdy das Modell des „Löwen von Belfort" von der Ausstellung von 1878 angekauft. Der Löwe von Belfort soll, auf ein Drittel der Größe des Modells reducirt, in getriebenem Kupfer ausgeführt und im Park der Buttes Chaumont aufgestellt werden. Die Unkosten sind auf 25,000 Frcs. veranschlagt. — Das neue Deckengemälde der Comédie Française, das Mazerolles ausführen soll, wird im Hauptbilde zwischen dem Kronleuchter und der Bühne die France darstellen, wie sie in sitzender Haltung Racine und Corneille, die zur Linken stehen, und Molière, der zur Rechten erscheint, die Kronen der Unsterblichkeit überreicht. Unter diesen sind die Hauptpersonen des Molière'schen Repertoires dargestellt: Alceste, Calimene, Tartüffe, Georges Dandin ꝛc. Auf den Seiten derselben Fläche erscheint eine Gruppe von Schauspieldichtern des 19. Jahrhunderts. An den Wänden des Saales werden links die Helden Corneille's, rechts die Racine's dargestellt und im Centrum, zwischen Kronleuchter und Saal, Apollo mit den Musen.

* **Am neuen Wiener Parlamentsbau** sind gegenwärtig die Proben von Polychromie zu sehen, welche Hansen im Auftrage des Baukomité's hat ausführen lassen, und es ist natürlich, daß der ungewohnte Anblick die Wiener Kunstkreise auf's lebhafteste beschäftigt. Hansen's Entwurf hält im Wesentlichen an dem (von Kugler vertheidigten) Grundsatze fest, die Massen des Baues, Wände, Säulen, Pilaster u. s. w. in der Steinfarbe zu lassen und nur die Gliederungen und Ornamente mit Farben und Gold zu überziehen. Er vergoldet alle Kapitäle, Säulenbasen, Akroterien u. dergl. und umzieht die Gliederungen mit einem in Blau, Roth, Grün und Gold ausgeführten Ornament. Namentlich die große Ausdehnung, welche Hansen dem Golde anweist, bildet das Neue, Ueberraschende und daher auf Viele noch befremdend Wirkende an dem jedenfalls höchst glänzenden und beachtenswerthen Projekte.

* **Das neue Rathhaus in Wien** schreitet mit Riesenschritten seiner für das Jahr 1883 in Aussicht genommenen Vollendung entgegen. Die eisernen Dachstühle auf den Eckthürmen werden bereits aufgestellt und auch der Steinbau nähert sich in allen Theilen, mit Ausnahme der Façade, dem Dachabschluß. — Kürzlich war in der Bronzefabrik von Hanusch und Dziedzinski der kolossale Bronze-Kronleuchter zu sehen, welchen Fr. Schmidt für den großen



Festsaal des Rathhauses entworfen hat. Derselbe mißt 4 Meter im Durchmesser und $7\frac{1}{2}$ Meter in der Höhe. Die Glastheile sind von L. Lobmeyr hergestellt. Angestellte Beleuchtungsproben ergaben ein überraschendes Resultat. Die Bronze wird durchweg mit Altgold überzogen und dann die Wirkung des ebenso prächtigen wie stilvollen Lustres eine noch weit brillantere sein.

Drohender Verfall der Alhambra. Die Kölnische Zeitung bringt eine launig abgefaßte Supplik eines deutschen „Cronista y Corresponsal" aus Berlin an den König von Spanien, in welcher der immer drohender sich gestaltende Bauzustand der Alhambra mit beredten Worten geschildert wird. Der Korrespondent rühmt die persönlichen Vorzüge, welche den jungen Monarchen „den besten Regenten unserer Tage ebenbürtig an die Seite stellen", und schließt mit folgenden Worten: „Deshalb vertraut er darauf, daß Ew. Majestät die Bitte, die derselbe nicht im Auftrage, aber im Interesse der ganzen gebildeten Welt an Ew. Majestät richtet, nicht ungnädig zurückweisen werde: die Bitte, daß Ew. Majestät den tückischen Gewässern des Darro, der den Sandhügel untergräbt, auf dem das schöne Königsdenkmal steht, jetzt endlich einen andern Weg anweisen wolle. Es ist bekannt, welche reichen Mittel die erlauchte Mutter Ew. Majestät der Erhaltung der Alhambra zugewandt hat, und die Spatzen auf den Dächern von Granada erzählen es sich, daß von jenen Summen die Königsburg mit goldenen Ziegeln hätte gedeckt werden können, wenn das Meiste nicht in den Händen ungetreuer Beamten zurückgeblieben wäre. Mögen Ew. Majestät mit mehr Glück, und dazu mit viel geringerem Kostenaufwande das Beispiel Ew. erlauchten Mutter nachahmen; mögen Sie nicht gestatten, daß die Regierung des zwölften Alfonso in der Geschichte mit dem Verlust eines der kostbarsten und unersetzlichsten Pfänder bezeichnet werde, die frühere Jahrhunderte irgend einer Nation zur Obhut übergeben haben!"

Berichte vom Kunstmarkt.

Frankfurt a. M., Ende Mai 1879.

Vom 5. Mai anfangend, hat die ganze Woche hindurch eine bedeutende Kunstauktion bei F. A. C. Prestel zu Frankfurt a. M. stattgefunden, welche von weit und breit Liebhaber, besonders aber auch Vertreter bedeutender Kunstinstute herbeigezogen hatte und durch das Resultat der Versteigerung besondere Beachtung verdient. Im Allgemeinen hat sich herausgestellt, daß sowohl die Kupferstiche als auch die Handzeichnungen sehr gut bezahlt, ja daß selbst mehrfach höhere Preise erzielt wurden, als auf den letzten großen Pariser Auktionen. Dieses allgemeine Resultat erfährt dadurch keine Aenderung, daß W.-P. K. einige hervorragende Blätter (Rembrandt und Dürer) zurückgezogen hat, da sie den vorher festgesetzten Minimalpreis nicht erreicht haben. Die anderen Sammlungen sind bis auf etwa fünf geringe Nummern vollständig verkauft worden. Als besonders hoch bezahlt sind aus der Sammlung des verstorbenen Freiherrn Carl Marschall von Bieberstein die Zeichnungen von Joh. Elias Ridinger (Katalog Nr. 53—111), aus der Sammlung Johann Wilhelm Meyer das fast vollständige Werk von Johann Christoph Erhardt (Kat.-Nr. 365—460) zu erwähnen. Aus den Sammlungen W.-P. K . . . ., Suermondt und Professor Dr. F. Heimsoeth heben wir folgende interessante Einzelheiten hervor:

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Mark
	I. Kabinet W.-P. K	
14	Barthel Beham, Die Jungfrau am Fenster. B. 8.	291
15	—— Apollo und Daphne. B. 25.	341
51	N. Berghem, Die drei ruhenden Kühe. B. 3.	901
52	—— Rückkehr aus dem Felde. B. 5.	671
65	J. Both, Die beiden Maulesel. B. 4. (Aetzdruck).	601
97	A. Dürer, Die h. Jungfrau auf dem Halbmond. B. 30.	700
100	A. Dürer, Die säugende Maria. B. 34.	900
109	—— S. Hieronymus in der Zelle. B. 60.	1700
126	—— Ritter, Tod und Teufel. B. 98.	1701
186	H. Goltzius, Porträt des Noël de la Faille. B. 212.	501
206	Lucas van Leyden, David vor Saul die Harfe spielend. B. 27	1150
224	A. van Ostade, Das Messergefecht F. 18. (Aetzdruck).	1100
230	—— Die Spinnerin. F. 31. (Aetzdruck).	1020
243	—— Der Violinspieler und der Leyermann. F. 45. (Aetzdruck).	800
248	—— Der Tanz im Wirthshaus. F. 49.	625
257	Paul Potter, Die Suite der Pferde. B. 9—13.	1910
260	Marc Anton Raimondi, Die Jungfrau mit dem Kinde. B. 60.	2000
324	Rembrandt, Die Frau mit dem Pfeil. B. 202. Cl. 199. Bl. 166.	645
327	—— Die Landschaft mit dem Jäger. B. 211. Cl. 208. Bl. 314.	835
336	—— Der Greis, der die Hand vor die Augen hält. B. 259. Cl. 256. Bl. 268.	500
338	—— Cornelius Sylvius. B. 266. Cl. 263. Bl. 176.	550
344	—— Jean Lutma. B. 276. Cl. 273. Bl. 182. (Vor dem Fenster).	2700
345	—— Derselbe im II. Zustand.	840
380	Herkules Seghers, Tobias und der Engel in einer Landschaft, nach Elsheimer*).	4000
396	S. de Vlieger, Die Landzunge. B. 4.	340
401	—— Der Flecken. B. 9.	425
483	Lucas van Leyden**), Loth und seine Töchter. B. 16.	610
484	—— Abraham verstößt die Hagar. B. 18.	550
500	—— Ruhe in Egypten. B. 38.	1000
508	—— Die runde Passion. B. 57—65.	2900

*) Der Katalog bemerkt hierzu: „Dieser Stich, wie alle anderen dieses fast unbekannten Meisters, von außerordentlicher Seltenheit, stellt den ursprünglichen, so zu sagen den ersten Zustand des in dem Werke Rembrandt's unter dem Namen der Flucht nach Egypten beschriebenen Blattes (B. 56. Cl. 60. Bl. 29) dar. Rembrandt, der nach dem Tode Seghers' die Platte erworben hatte, nahm die Figuren des Tobias und des Engels weg und ersetzte sie durch die der Jungfrau, die auf einem Esel sitzt, neben welchem Joseph geht, und fügte im Mittelgrund eine große Baumgruppe hinzu. Man bemerkt auf dieser letzteren noch sehr gut die Spuren der Flügel des Engels. Der Berg und der Vordergrund links, ebenso wie die Ferne, sind fast unberührt geblieben. Die Seltenheit dieses Stückes ist der Grund, daß es allen Commentatoren des Werkes Rembrandt's unbekannt geblieben ist."

**) Von Lucas van Leyden war mit ganz wenig Ausnahmen das ganze Werk vorhanden. Kat.-Nr. 468—604.

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Mark.
517	Lucas van Leyden, Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. B. 78.	1290
527	—— St. Lucas. B. 104.	800
560	—— Ein junger Mann an der Spitze eines Trupps Bewaffneter. B. 142.	880
564	—— Die Dame mit Gefolge im Walde. B. 146.	1110
589	—— Porträt Kaiser Maximilian's. B. 172.	1400
592	—— Porträt eines jungen Mannes mit einem Todtenkopf. B. 174.	490
	II. Sammlung Suermondt. (Handzeichnungen).	
9	B. Beham, Porträt eines jungen Mannes.	2005
36	P. Brill, Italienischer Hafen.	251
42	Th. de Bry, Zeichnung zu einer Schale.	260
43	W. Buytenweg, Ein holländischer Tanzsalon.	410
58	A. van Dyck, Porträt des Adrian Stalbent.	3001
59	—— Porträt des W. de Vos.	1060
102	Französischer Meister des 16. Jahrhunderts, Ornament, wohl Vorlage zu einem Emailgemälde	510
107	A. van der Neer, Holländischer Kanal im Winter mit vielen Figuren.	505
124	J. Ruysdael, Vom Sturm bewegte Landschaft.	1000
176	A. van der Velde, Kegelspieler in einem Park.	851
191	A. Watteau, Studienblatt.	2071
233	D. Chodowiecki, Porträt von Moses Mendelssohn.	285
	III. Sammlung Heimsoeth.	
34	A. Cuyp, Handzeichnung	221
35	dito	140
36	dito	370
37	dito	250
38	dito	171
149	Rembrandt, Landschaft (Kleines Blättchen: 0,071 : 0,167)	500
227	Ein Miniaturgemälde in der Art des H. Bol.	395

Schließlich sei bemerkt, daß auch die Kunstbücher und die alten Versteigerungskataloge dieser Sammlung, besonders die englischen und die niederländischen, einen sehr hohen Preis erzielten. V. V.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

7. August





Nr. 40.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die internationale Kunst-Ausstellung zu München. I. — Der Katalog der Sammlung Richard Fisher's in Hill Top. — Die Leipziger Kunstakademie. — Aus Tirol. — V. Ruths, Landschaftliche Vorlagen für Schul- und Privatunterricht; Th. Stromer, Murillo. Leben und Werke; A. Springer, Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter; Eine Monographie über Carpi; Ein sonderbarer lapsus calami. — Ueber die Ausgrabungen in Olympia. — Die Venus von Vienne. — Semper-Museum; Museum in New-York; Der Neubau der Stuttgarter Kunstschule; Historische Fresken im Landsberger Rathhaus-Saale; Vom Straßburger Münster; Die Restaurationsarbeiten an der Kathedrale zu Metz. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

No. 41 der Kunstchronik erscheint mit dem 11. Heft der Zeitschrift am 21. August.

Die internationale Kunst-Ausstellung zu München.

I.

Seit dem 19. Juli ist in München die erste der internationalen Kunst-Ausstellungen eröffnet, welche dort fortan in regelmäßigen Zwischenräumen von je vier Jahren stattfinden sollen. Schon seit Monaten bildeten die Ausschmückung des Glaspalastes und die von auswärts erwarteten Sendungen und Anmeldungen das Tagesgespräch der Kunstkreise. Nachdem die Franzosen sich erst zur Betheiligung bereit erklärt hatten, erfolgte Anfangs Juli eine Ablehnung, welche wiederum wenige Tage später durch die Erklärung des Kabinettes Grevy an die bayerische Regierung, Frankreich werde die internationale Ausstellung officiell und privatim beschicken, aufgehoben ward; in Folge all dieser Widersprüche waren die französischen Kunstwerke im letzten Momente nicht zur Stelle, so daß die für sie bestimmten Räume am 19. Juli noch leer standen. Auch über die ersehnten Prunkstücke, Makart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen", Munkacsy's „Milton seinen Töchtern das verlorene Paradies diktirend" und Anselm Feuerbach's „Titanenschlacht", sowie dessen „Medea" waren die Verhandlungen noch nicht zum Abschlusse gediehen, und Franz Lenbach war noch unentschieden, ob er seine neuesten genialen Schöpfungen, die Porträts von Bismarck und Moltke, ausstellen würde. Dem Komité gebührt trotzdem volles Lob; wohl blieb seiner Thätigkeit unter diesen Verhältnissen noch ein weites Feld offen, aber der Fortschritt gegen 1876, wo der auch dies Mal zwar mangelhafte aber doch pünktlich erschienene Katalog wochenlang auf sich warten ließ und überall Berge von Kisten den Besucher anstarrten, ist doch ein erfreulicher.

Vor dem Glaspalaste flatterten die bayerischen und die Reichsfarben von venetianischen Masten, und im Innern hoben frische Laubgewinde die schwerfällige Pracht der Gobelins, welche den Hauptschmuck der zugleich als Repräsentationsraum gedachten architektonisch dekorirten Vorhalle bildeten. Zu den Vertretern der Münchener Künstlerschaft, welche den Prinzen Luitpold in seiner Eigenschaft als Vertreter des Königs erwartete, hatten sich die Ehrengäste gesellt, außerhalb des abgesperrten Raumes drängten sich die Aussteller und die zum Eintritte berechtigten Besitzer von Ehrenkarten, und auf der Tribüne über dem Haupteingange wohnte ein bunter Damenflor der festlichen Eröffnung bei. Da über den Verlauf derselben bereits berichtet worden, machen wir gleich einen Rundgang durch das Gebäude und schildern kurz die ersten Eindrücke, die wir empfangen.

Die von Triumphbogen überragten Eingänge zu den verschiedenen Abtheilungen münden sämmtlich in die mit Pflanzengruppen reich ausgestattete Vorhalle, wo die plastischen Kunstwerke zwischen dem Laubwerke Platz gefunden haben. Professor Lindenschmit, Andr. Müller und A. Wagner, Aug. Spieß, Lossow und Claud. Schraudolph jun. haben die Zwickelbilder über den Bogen, deren Ungleichheit wohl auf Rechnung der Hast zu schreiben ist, ausgeführt. Ueber den Eingängen prangen zwischen plastischen Gruppen Schilder mit

den Namen der betreffenden Länder, worunter sich freilich auch Afrika, China und Japan verirrt haben; Professor A. Heß und Ferd. von Miller, Syrius Eberle und Th. Dennerlein, W. Rümann und J. Hirt, sowie der humoristische Thierdarsteller A. von Wahl hatten diesen Theil der Dekoration übernommen. Der ganze Einbau war noch nach den Entwürfen des Münchener Architekten A. Schmidt ausgeführt, Gedon hatte sich diesmal fern gehalten. Unterhalb der Kuppel mit dem Oberlichte reihen sich die Medaillons der bedeutendsten alten deutschen, niederländischen, vlämischen, italienischen und französischen Meister an einander; die Porträtähnlichkeit scheint freilich Nebensache dabei gewesen zu sein. Die königlichen Schlösser haben die nöthigen Gobelins hergeliehen, und die Dekorationszwecken gewidmeten, theilweise geopferten Marmorwerke gruppiren sich rings um die plätschernde Fontaine und halten die Ehrenwache an den verschiedenen Thüren. Auch einzelne Gemälde sind hier aufgehängt worden. Schrader's „Mrs. Claypole beschwört ihren Vater Oliver Cromwell nicht nach der Krone zu trachten", ein stimmungsvolles Bild von bedeutender Wirkung, die leuchtende Landschaft des Italieners Vertunni „Auf dem Nil nach Sonnenuntergang", H. Corrodi's „Procession in Sorrent" und H. Flüggen's „Mecklenburgische Hirtenkinder" zählen zu diesen bevorzugten und trotzdem häufig übersehenen Gemälden. Das erste plastische Werk, welches den Besucher empfängt, ist Barzaghi's „Aus dem Wasser geretteter Moses", eine Arbeit von großer Vollendung in der Ausführung der Einzelheiten; das lockige Haupt der jungen Aegypterin sowie das Knäblein im Korbe sind überaus anmuthig, der Gesammteindruck befriedigt weniger. Zwei lebensgroße Marmorstatuen von dem Kreuznacher C. Cauer: „Die Hexe" und „Die Quelle" blicken zur Rechten und zur Linken aus dem Gebüsche hervor; schade, daß die Tische der Katalogverkäuferinnen unmittelbar vor ihnen aufgeschlagen sind; die Auffassung „der Quelle" — das junge Mädchen horcht an einer Muschel — fordert unwillkürlich zu Vergleichen mit den Schöpfungen der französischen Schule auf. Sußmann-Hellborn's schwerfällig gedachtes „Dornröschen", dessen zarte Gestalt ganz in dem tiefen Sessel und unter dem Rosengewirr verschwindet, die dämonisch dreinschauende „Rosamunde" mit dem Todtenschädel von dem Mailänder Branca, das überaus lebendig aufgefaßte Gypsmodell eines „Gänsediebes" von Diez und „Pico della Mirandola" als Knabe von dem Mailänder Villa, sind rings um den Springbrunnen zwischen dem Laubwerke vertheilt. — „Deutschland" prangt es in Goldlettern über dem Haupteingange in der Mitte, das Ausland befindet sich zur Rechten, Oesterreich, nebst dem Reste der deutschen Kunst, ohne Anbetracht des Landstriches, zur Linken. Der Architektur, den Aquarellen und der graphischen Kunst wurden zwei Reihen von Kabinetten zugewiesen; die Galerien blieben diesmal leer; selbst der Zugang zu der Tribüne, von der man eine schöne Uebersicht des Ganzen genoß, wurde nach der Eröffnungsfeierlichkeit abgesperrt.

An den beiden sehr ungleichen Marmorstatuen „Phryne" und „Blinde Fliege" von dem Mailänder Barzaghi vorüber, betritt man den Mittelsaal, wo die Büste des Prinzen Luitpold die fremden Besucher gastfreundlich empfängt, und der Blick zunächst von Ferd. Keller's umfangreichem, der großherzoglichen Galerie in Karlsruhe gehörigem Gemälde „Markgraf Ludwig Wilhelm in der Schlacht von Szlankament" gefesselt wird; einzelne Köpfe erinnern an Slingeneyer's „Schlacht bei Lepanto". Der Schweizer Koller hat noch einmal sein kolossales, schon 1876 hier ausgestellt gewesenes Thierstück „Vieh auf der Alp bei nahendem Gewitter" eingesandt. Die „Kindesmörderin" von Gabriel Max, ein in jeder Beziehung schönes Damenporträt von dem Hannoveraner Friedr. Kaulbach, die von der Berliner Nationalgalerie hergeliehene „Parforcejagd" von dem verstorbenen Polen Gierymski und ein altdeutsch aufgefaßtes Porträt von dem Münchener Fr. Aug. Kaulbach bilden Brennpunkte der Aufmerksamkeit, während ein entsetzlicher sterbender Christus von Piglheim in München immer wieder die staunende Frage hervorruft, warum die sonst so strenge Jury solche Geschmacksverirrungen zugelassen habe. — Diese kurze Rundschau beweist, wie wenig die scharfe Grenze der Geburtsländer eingehalten ward, und dieselbe freie Vertheilung findet sich im ganzen Ausstellungsraume wieder. Immerhin wäre es bei dem knappen Hilfsmittel eines alphabetisch geordneten Kataloges wünschenswerth gewesen, die Werke je eines Künstlers näher vereint zu sehen. Rudolph Jordan's geniale Schöpfungen „Schiffbruch in der Normandie" und „Das Ankertau an's Land gebracht", sind beispielsweise durch die ganze Breite des Glaspalastes getrennt, während sie sich als Pendants ergänzen würden.

Besondere Glanzpunkte für die deutsche Abtheilung lieferte die Berliner Nationalgalerie mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit. Da finden wir Gentz' sonnenhellen „Einzug des Kronprinzen in Jerusalem", Scherres' „Ueberschwemmung in Ostpreußen", Schmidt's „Spreelandschaft", Osw. Achenbach's „Marktplatz von Amalfi", Bochmann's volksbelebte „Werfte in Süd-Holland", die „Abenddämmerung" Dücker's, Defregger's „Heimkehrende Sieger", Menzel's „Eisenwalzwerk", Hoff's „Taufe des Nachgeborenen", Hertel's „Sturm an genuesischer Küste" und Josef Brandt's vielangefochtene „Tartarenschlacht". Auch andere Kunstinstitute und Sammlungen haben ihre besten Schätze

hergeliehen; Breslau sandte die Perle seines Museums, den durch den blauen Lichteffekt magisch wirkenden „Palast der Königin Johanna“ bei Nachtstimmung, von der Hand Osw. Achenbach's, die k. Württemberg. Staatsgalerie gab Josef Brandt's „Reitergefecht aus dem dreißigjährigen Kriege“ und als wehmüthige Erinnerung Ed. Kurzbauer's „Erstes Bilderbuch“; aus Königsberg kam „Andreas Hofer's letzter Gang“ von Defregger, aus Hamburg L. Gebhardt's „Kreuzigung“ und die „Strickschule im Sabiner Gebirge“ von dem Berliner M. Max, aus Worms der „Kentaurenkampf“ Böcklin's, damit auch dieser originelle Münchner nicht im Kreise fehle. Kaiser Wilhelm schickte aus seinem Privatbesitze Werner's „Kaiserproklamation in Versailles“ und Camphausen's neuestes Meisterwerk, das „Reiterporträt Sr. Majestät“, die Prinzessin Gisela von Bayern eine „Mondscheinlandschaft“ von dem Belgier Unterberger, Professor Defregger eine große Landschaft von Willroider und Herr Neuschiller in Nizza eins der Hauptprunkstücke der modernen spanischen Schule: Pradilla's preisgekröntes Gemälde „Johanna die Wahnsinnige begleitet den Sarg ihres Gemahles Philipp's des Schönen“. Daneben traf das Neueste aus den bedeutenden Ateliers von Düsseldorf, Berlin, Weimar und Dresden, Karlsruhe, Frankfurt und Stuttgart ein, und gesellte sich zu den bekannteren Werken aus den letzten Jahren. Vautier's „Verhaftung“ vereint Vollendung der Technik und Poesie der Auffassung, Hans Dahl's „Spiel der Wellen“ ist ein ergreifendes Nachtstück, Salentin's „Findelkind“ gehört dagegen zu seinen minder gelungenen Leistungen; Sohn jun. ahmt mit Glück die niederländischen Atlasmaler nach, — sein „Besuch“ ist ein neuer Beweis davon, — und kultivirt daneben das Porträt mit hervorragender Begabung; sein „Kinderbildniß“ in ganzer Figur gehört neben Defregger's einfach schönem „Kinderporträt“ zu der Elite im Glaspalaste. Schulz-Briesen ist mit Humor und Ernst erschienen, im „Herrenstübchen“ weilen bekannte Gestalten, „Zur Untersuchung“ athmet tiefe Tragik, „Differenzen“ schwebt zwischen beiden Stimmungen. Bockelmann führt uns das oftgenannte „Leihhaus“ und ein „Wanderlager vor Weihnachten“ vor, Hünten Schlachtenbilder, Normann, Nordgren, und Rasmussen brachten norwegische Landschaften, Dücker eine Marine, Kröner und Burnier Landschaften mit Thierstaffage, Süs und der schwächere Jutz Genrebilder aus dem Hühnerhofe. Gustav Richter's Porträts des deutschen Kaisers und seiner Gemahlin, Bleibtreu's von rothglühendem Flammenscheine übergossenes Gruppenbild „König Wilhelm bei Gravelotte“ sowie Arbeiten von Biermann, Graef, C. Becker, P. Meyerheim, Steffeck, Kay, Treidler, Ockel, A. von Heyden und Anderen vertreten Berlin neben den Sendungen der Nationalgalerie. Weder die Frankfurter Burnitz und Thoma noch die Stützen der Karlsruher Schule Hans Gude und Eugen Bracht blieben aus; Th. Hagen, Gleichen-Rußwurm und Hoffmann-Fallersleben vertreten Weimar. Aus Oesterreich ist bis jetzt nur eins von den erhofften Historiengemälden eingetroffen: Brozik's vielgenanntes Bild: „Die Gesandten König Ladislaus' von Ungarn und Böhmen am Hofe Karl's VII. von Frankreich“. Makart sandte nur ein Frauenporträt, Munkacsy blieb ganz aus. Angeli sandte den deutschen Kronprinzen und seine Gemahlin, Canon den früheren Bürgermeister von Wien und die Gräfin Schönborn, und Griepenkerl macht uns mit fünf bedeutenden Oesterreichern bekannt; Leopold Müller, J. Schmid, Blaas, Lichtenfels, Tina Blau und Ruß reihen sich ihnen an.

Die Schweiz nennt nur Koller ihr eigen, da ihre Söhne Vautier, Böcklin und Weckesser sich deutschen Akademien angeschlossen haben. Italien weist neben mißlungenen Proben von der Vorliebe seiner Künstler für ein leuchtendes Kolorit einige vielverheißende Arbeiten auf. Rontini hat ausgesprochenes Talent für das Porträt, Ussi's Begabung für die orientalische Landschaft und das Historienbild ist bekannt, Bertunni, Mancini und Joris sind Zierden auf dem Gebiete der südlichen Landschaft, Mion's Malweise zeichnet sich durch Kraft und Frische aus. In der Plastik bewährten die italienischen Bildhauer wiederum ihre Meisterschaft in der Ausführung des Details. Pereda's Marmorgruppe „Mutterlos“ athmet deutsche Innigkeit der Empfindung. Eine Marine Aivasovsky's, kaum mehr als eine von Meisterhand geschaffene Studie und die beiden 1878 gemalten Pendants Siemiradzki's „Der bettelnde Schiffbrüchige“ und „Ein Weib oder eine Vase?“ bilden den Kern der dürftigen Sendung aus Rußland. Die Dänin Frau Jerichau-Baumann hätte ihre unschöne, bedenklich verkürzte „Odaliske“ besser im Atelier gelassen. Amerika weist nur eine umfangreiche sonnenhelle Landschaft von dem genialen Bierstadt auf. Fast ausnahmslos Gutes und Hervorragendes kam von jenseits des Kanales. Namen wie Alma Tadema, Leighton, Browning, Millais, Herkomer, — der von Geburt ein Münchener Kind ist, — Moore, Cooper, Allan Schmidt, Haag und Calderon reden für sich selber. Am lebhaftesten außer den Franzosen, deren Sendung noch nicht sichtbar ist, betheiligten sich die Belgier und die Holländer an der internationalen Münchener Ausstellung. Man kann die Antwerpener Nebenbuhler auf dem Gebiete der Landschaft, van Luppen, den Freund des Eichen- und Buchenwaldes, und Lamorinière, den Meister im Birkenlaube mit einander sowie mit dem überaus duftig malenden Holländer Bilders vergleichen; den Brüsselern Schamphe-

leer und Gabriel und dem Antwerpener Oppenvorth stehen der produktive Holländer Mesdag und sein Genosse Maris gegenüber; aus Brüssel kamen der tüchtige Thiermaler de Haas mit Ochsen und Kühen, de Pratere mit belgischen Pferden und normännischen Ochsen und Henriette Ronner mit überaus natürlichen Katzen, Wauters wendet sich leider dem Porträt zu, statt wie früher gewaltige Historienbilder zu schaffen, Slingeneyer führte sich mit zwei schönen weiblichen Studienköpfen und einem minder gelungenen „Camoëns" ein, Hermans mit seiner schon 1875 gemalten „Morgendämmerung" und „Nach dem Café", Fraustadt bekundete durch zwei im Detail fein ausgeführte Darstellungen aus dem Nibelungenliede, daß er im Herzen ein Deutscher blieb. Frankreichs Sendung wird voraussichtlich an Zahl alle anderen Länder übertreffen, da auch der Staat eine Auswahl der neuesten Erwerbungen des Luxembourg angekündigt hat. Wie hoch man dort überhaupt die internationale Ausstellung schätzt, wird durch den Umstand bewiesen, daß eine bedeutende Summe votirt ward, um bedürftigen Künstlern die lehrreiche Studienreise nach München zu ermöglichen.

So steht es mit den Gästen von fern und nah, und München selber hat ein bedeutendes Kontingent von Kunstwerken dazu gestellt. Wohl ist es zahlreich und gut vertreten, vom Nestor der Münchener Landschaftsmalerei, dem alten Heinlein, bis zu den jüngeren Talenten auf allen Gebieten; aber die Strenge der Jury droht eine einseitige, drückende Wirkung auszuüben, und eine etwas freiere Auffassung wäre ein zweites Mal zu wünschen. Wir hatten Gelegenheit, Arbeiten der Malerei und Plastik zu sehen, deren Zurückweisung überrascht. Piloty's Hilfe ward so wenig wie sein kaum vollendetes Rathhausbild begehrt, man that keine Schritte zur Erlangung des Gemäldes und hatte später den guten Vorwand, es sei zu umfangreich zum Transporte. So hat sich denn mit dem Parteigeiste manche Lücke eingeschlichen; aber der Rest bildet immerhin noch eine stattliche Phalanx. Willroider und Schönleber, Lier und die beiden Zwengauer, R. S. Zimmermann, Wagner und Seitz, Löfftz, A. Keller, Hermann und Fr. Aug. Kaulbach, H. Lang, Liezen-Mayer, A. Gabl, Gysis, Eberle, Faber du Faur, Chelminski, Dill und Beyschlag sind mit einem Kranze von Genossen erschienen.

Die Aquarelle und Zeichnungen wie die graphischen Künste stehen diesmal weit höher als sonst. Die Engländer Herkomer und Karl Haag, der Holländer Bisschop, die Italiener Ferrari und tüchtige Deutsche und Oesterreicher, wie R. Alt, Piloty, Liezen-Mayer, Hermann Kaulbach, Pixis und Rottmann verbürgen die Gegenwart hervorragender Arbeiten im Aquarell, als Grisaille und als Zeichnung. Die graphischen Künste bieten gleich der Architektur reiche Auswahl ohne, wie es 1876 der Fall war, durch Ueberfülle des Gebotenen zu ermüden.

Hinter den verhängten Thüren aber hämmert und lärmt es, daß die Bohlen zittern: die Franzosen sind im vollen Anzuge. H. B.

Der Katalog der Sammlung Richard Fisher's in Hill Top.

Unter dem anspruchslosen Titel: „Catalogue of a collection of engravings, etchings and woodcuts 1879" ist kürzlich ein Prachtwerk herausgegeben worden, welches uns nach Inhalt und Form in musterhafter Weise mit dem Bestande einer hervorragenden englischen Privatsammlung bekannt macht. Ihr Besitzer, Mr. Richard Fisher, ist in weiten Kreisen als ein feinsinniger „amateur", der an die goldenen Zeiten der Sammellust erinnert, geschätzt, sein Kabinet genießt einen glänzenden Ruf. Da mehrere Blätter seiner Sammlung, als sie in der Manchester-Exhibition 1857 öffentlich ausgestellt waren, andere, wie das köstliche Leben Mariä Dürer's, in älteren Sammlungen von uns besichtigt wurden, so dürfen wir die Berechtigung des glänzenden Rufes aus persönlicher Ueberzeugung bestätigen. Aber wenn dieses auch nicht der Fall wäre, wenn auch die Vortrefflichkeit zahlreicher Blätter der Fisher-Collection, wie der Ostade's, nicht längst in Kreisen der Kenner von Mund zu Mund ginge, so würde schon ein Blick auf den Katalog genügen, den feinen und gediegenen Sinn des Sammlers zu beweisen. Wer so viel Liebe und so gutes Verständniß bei der Herausgabe des Kataloges zeigt, der kann auch bei der Anlage der Sammlung nicht fehlgegriffen haben. Nicht die Ausstattung des Kataloges allein verdient unbedingtes Lob; Papier, Druck, Illustrationen wetteifern mit dem Besten, was in unseren Tagen in dieser Hinsicht geleistet wurde. Die Illustrationen sind keineswegs ein zufällig zusammengeraffter, äußerlicher Bilderschmuck. Die Initialen, Bordüren, Titeleinfassungen wurden aus den Incunabeln und Holzschnittwerken der Sammlung ausgewählt, die einzelnen Seltenheiten der Sammlung in facsimilirten Abbildungen dem Kunstfreunde vor die Augen gebracht. So bietet gleich die erste Illustration einen bisher noch nicht beschriebenen Holzschnitt: die Kreuzigung des Meisters J. B. mit dem Vogel, gewöhnlich Giovanni Battista del Porto genannt und dem Kreise Nicoletto's da Modena angereiht. Wir wissen nichts Sicheres über diesen Meister, als daß er aus der Paduaner Schule hervorging, den Einfluß Dürer's empfand und eine Zeit lang in Rom thätig war. Eine Heliogravure lehrt uns das



Blatt eines bisher nirgends angeführten Monogrammisten L, der Jacopo de' Barbari nahe stand, kennen.

Von dem in den letzten Jahren viel besprochenen Meister W bringt der Katalog einen noch nicht beschriebenen Stich: „Die Verkündigung", welcher entschieden auf flandrische Einflüsse hinweist. Auch eine Handzeichnung nach dem jüngeren Holbein, gleichfalls die Verkündigung darstellend und als Entwurf zu einem Glasgemälde gedacht, wird uns geboten. Der Text des Kataloges sichert den Verfasser vor der Gefahr, daß man die bildlichen Beigaben etwa in erster Linie schätzen werde. Aus jeder Zeile spricht das lange mit Liebe gepflegte Studium und das besonnene Urtheil Fisher's. So weit es möglich war, giebt er bei den einzelnen Blättern die Sammlung, aus welcher sie stammen, an; der Beschreibung der Blätter stellt er stets eine kurze Schilderung des Meisters voran, die reich ist an treffenden Bemerkungen und von den umfassenden literarischen Kenntnissen des Verfassers Kunde ablegt. Um so mehr muß es auffallen, daß Fisher, dem sonst kaum eine wichtige Erscheinung in der Fachliteratur entgangen ist, noch an Lübeck als dem Geburtsorte Adrian Ostade's festhält. Der Katalog, wie die Sammlung selbst, zerfällt in sechs Abtheilungen: die italienische, deutsche, spanische, französische, niederländische und englische Schule. Der Schwerpunkt liegt in der älteren italienischen Schule, welche auch durch eine stattliche Reihe von Holzschnittwerken und Incunabeln vertreten ist. Ein geringeres Interesse scheint der Sammler der französischen Schule unter Louis XIV. entgegen zu bringen. Daß in der englischen Abtheilung sich viele schöne Blätter vorfinden, ist selbstverständlich. Aelteren Kunstfreunden, welche das Treiben der Präraffaeliten erlebten, wird das Facsimile der Karrikatur auf dieselben am Schlusse des Kataloges eine heitere Erinnerung bieten. Ihre Mittheilung drückt die künstlerischen Grundsätze des Verfassers deutlich aus.

A. S.

Die Leipziger Kunstakademie.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten der hiesigen Akademie, welche jüngst in den Räumen des städtischen Museums stattfand, giebt mir Anlaß, nach längerer Zeit wieder einmal die Aufmerksamkeit auf die Anstalt selbst zu lenken, welche sichtlich in erfreulichem Aufschwunge begriffen ist. Die Ausstellung übte den Eindruck, nicht nur, daß bei dem Unterrichte nach einem festgegliederten Systeme durchaus folgerichtig verfahren wird und die Lehrer mit größtem Eifer und erfolgreich ihr Amt walten, sondern daß auch bei der neuen, durch Nieper durchgeführten Organisation der rechte Weg eingeschlagen wurde. Lange genug ist, seitdem in Deutschland der Ruf nach einer Reform der Kunstgewerbe laut ertönte, experimentirt worden. Zwei Uebelstände, aus der Zeit der Verwilderung unseres Kunsthandwerkes auf die Gegenwart vererbt, haben selbst dem besten Willen sich vielfach hemmend in den Weg gestellt. Nur langsam brach sich die Erkenntniß Bahn, daß Künstler und Kunsthandwerker die gleiche Erziehung genießen müssen. Man hielt vielmehr Künstler und Kunsthandwerker streng auseinander und glaubte schlechte Künstler gut genug, die Kunsthandwerker anzuleiten. Bei dem Unterricht der Letzteren legte man aber das Gewicht ausschließlich auf das abstrakte Zeichnen, ohne eine Ahnung, daß nicht frühe genug auf die Natur des Materiales, welches der Kunsthandwerker bearbeitet, Rücksicht genommen werden kann. Es gehörte Muth dazu, mit alten Vorurtheilen zu brechen und zunächst Künstler und Kunsthandwerker in Bezug auf ihre Erziehung auf dieselbe Stufe zu stellen. Die Leipziger Akademie ist nicht „halb Akademie, halb Kunstgewerbeschule", wie Eitelberger, unsere beste Autorität in Fragen des kunstgewerblichen Unterrichtes, tadelnd einzelne Anstalten schildert. Zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern wird nicht der geringste Unterschied gemacht; die einen werden verpflichtet, sich die technische Seite der verschiedenen Künste vollkommen anzueignen, die anderen eindringlich zur Thätigkeit auch ihrer Phantasie angehalten.

Durchaus musterhaft wird in der Elementarklasse für Ornamentik der Unterricht getrieben. Auf der einen Seite werden die Schüler gezwungen, jedes Ornament auf sein natürliches Vorbild, das geometrische Grundschema zurückzuführen, auf der anderen wirksam angeleitet, das einzelne Motiv durch mannigfache Farbenkombinationen zu ändern. So wird der Respekt vor gesetzmäßiger Bildung und die Freude an selbständigem Gestalten frühzeitig angeregt. In den höheren Klassen tritt alsbald die Trennung in Fachschulen in Kraft, so daß der Zögling nach Vollendung seiner Erziehung die Spezialtechnik, so weit dieses durch Schulunterricht überhaupt möglich ist, gründlich beherrscht. Rühmenswerth erscheint auch die Wahl der Lehrmittel. Die abscheulichen sogenannten akademischen Vorlagen der schlechten alten Zeit, ohne Fleisch und Blut, sind gänzlich verbannt. Nach der Natur und nach den besten Mustern der alten Kunst wird ausschließlich studirt, auf das Kopiren der letzteren mit Recht ein großer Nachdruck gelegt. Wie wenig die Selbständigkeit der Schüler darunter leide, hat die Ausstellung bewiesen, wie sie auch zeigte, daß keineswegs irgend einer antiquarischen Richtung einseitig gehuldigt wird. Die Kostümstudien nach der Natur gehörten zu den besten Proben der Schülerarbeiten. Und so bleibt nur zu wünschen, daß die Akademie unbeirrt den eingeschlagenen



Weg weiter verfolge, und daß sie insbesondere durch stetige Vermehrung der Lehrmittel in den Stand gesetzt werde, mit den Schwesteranstalten auch fernerhin erfolgreich zu wetteifern. Da ihr nicht wie in anderen großen Kunststädten reiche Museen zur Seite stehen, muß auf die Lehrmittelsammlung ein besonderes Gewicht gelegt werden.

A. Springer.

Aus Tirol.

* r * Von unseren Frescomalern ist gegenwärtig Al. Plattner in Tirol am meisten beschäftigt. Für die Todtenkapelle in Girlan hat er einen ganzen Cyklus entworfen, auch die Ausmalung der Kirche von Jenesien ist ihm übertragen: ein Langschiff mit einer Kuppel über der Apsis. Für diese ist der Karton fertig, eine wohl durchdachte Komposition nach Motiven des Ambrosianischen Hymnus: Te deum laudamus. Wir sehen oben in der Mitte der Kuppel die Dreifaltigkeit in einem Nimbus, der von drei Engeln gehalten wird. Vorn sitzt die Madonna auf dem Throne. Durch diese vier Gestalten wird die Kuppel in vier Räume zerlegt, in welche Gruppen von je drei Figuren vertheilt sind. Zuerst nach den Worten des Hymnus: Te glorificatur apostolorum chorus — die drei Apostel: Petrus, rechts Paulus, links Johannes; dann nach der Stelle: Te prophetarum laudabilis numerus — David als Stammvater Christi, rechts Jesaias, links Jeremias; dann nach der Stelle: Te martyrum candidatus exercitus — Stephan zwischen den zwei Kirchenpatronen Jenesius und Margerita, schließlich nach der Stelle: Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia — Gregorius als der Schöpfer des Kirchengesanges zwischen Ambrosius und Xaverius, dem Apostel Indiens. Man kann diesen Karton als ein Werk im großen Stile aus der Schule von Cornelius bezeichnen; freilich dürfen wir kaum hoffen, daß die Ausführung der hohen Idee entsprechen wird; die Kirchen in Tirol haben wenig Geld, Plattner muß leben und daher viel malen. Wir wünschten dem Künstler endlich einen Auftrag, der es ihm ermöglichte, seine Kraft nach allen Richtungen zu entfalten. Plattner ist zur Ausführung seiner Aufgaben bereits nach Südtirol abgereist.

Gegenwärtig ist zu Insbruck im großen Redoutensaale die Ausstellung des kirchlichen Paramentenvereins eröffnet. Dieser Verein umfaßt eine Anzahl Damen, welche arme Kirchen mit den nöthigen Geräthen ausstatten, und da fast alle unsere Dorfkirchen arm sind, haben sie ein weites Feld der Thätigkeit, welche in den Kreis des Kunstgewerbes fällt. Die Stoffe beziehen sie aus Lyon, weil sie Wien und Mailand nicht so billig liefert; die Stickereien verfertigen sie entweder mit eigenen Händen, wobei wir die Baronin Giovanelli erwähnen, nach Vorlagen tirolischer und fremder Künstler oder übertragen sie hiesigen Werkstätten. Neben mancher mittelmäßigen Waare, deren Hauptverdienst die Billigkeit ist, sieht man auch recht schöne stilvolle Arbeiten, und wir wünschen daher dem Vereine den besten Erfolg und weite Verbreitung.

Auch wir werden im August eine Kunstausstellung haben, die tirolischen Künstler sind bereits eingeladen, Beiträge zu liefern; die Ausstellung beschränkt sich jedoch nicht bloß auf die Gegenwart, es soll überhaupt alles erscheinen, was von Kunstwerken im Privatbesitz ist. Das ist recht gut und löblich; die Hauptleistungen mancher Künstler bestehen jedoch in Altarblättern, und es dürfte sehr fraglich sein, ob die Kirche von Steinach die drei berühmten Altarblätter Knoller's nach Insbruck senden werde. Von den Fresken ohnehin nicht zu reden.

Die Ausstellung zu Insbruck dürfte auch Ursache sein, daß nur wenig tirolische Künstler München beschicken. Edgar Meyer, der vor Kurzem aus Sicilien und Tunis zurückkam, sendet einen großen Cyklus Aquarelle.

In Tirol beginnt man allmählich den einheimischen Gesteinen und Gebirgsarten für plastische und architektonische Zwecke mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Unermüdlich ist in dieser Beziehung der Ingenieur J. Riehl. Er gründete die „Tiroler Marmor-Porphyrgewerkschaft", welche sich mit der „Unionbaugesellschaft" verband, und so sind die nöthigen finanziellen Hülfsmittel gesichert. Mit Ausnahme des Laaser und Tridentiner beziehungsweise Castione-Roveredaner Marmors, welcher der jurassischen Formation angehört, war von tirolischen Gesteinen wenig bekannt; es galt neues Material zu erschließen. Zuerst kommt der Mareiter und Ratschingeser Marmor in Betracht, welcher der Formation des Phyllites angehört, westlich von Sterzing einen Stock von nahe $^3/_4$ Stunden Ausdehnung bildet und bei einer Breite von einer halben Stunde sich gegen 8000 Fuß erhebt. Das Material ist also unerschöpflich. Er wurde früher mehr benutzt als jetzt. Die Marmortheile des Domes von Brixen, die Säulen des uralten romanischen Kreuzganges dort und fast sämmtliche Epitaphien, darunter auch das Grabmal des berühmten Minnesängers Oswald von Wolkenstein, sind aus diesem Marmor, ebenso die Statuen in Schönbrunn aus den Zeiten der großen Kaiserin Maria Theresia, wie er auch nicht minder in Sterzing selbst bei verschiedenen Kirchen, dem Rathhause und anderen Gebäuden verwendet wurde. Seit der Wiedereröffnung der Brüche dient er für Grabmonumente, desgleichen wurde er zu den Basen und Kapitälen des Justizpalastes und den Treppen des Parlamentsgebäudes in

Wien benutzt, die gleichmäßige Härte (3,5) dieses körnig salinischen Gesteins begründet eine hohe Politurfähigkeit, und er dürfte für architektonische Zwecke dem Marmor aus preußisch Schlesien eine bedenkliche Konkurrenz machen. An Feinheit des Kornes gleicht dem Carrara-Marmor der in der Gegend von Gossensaß im Pflerschthale gefundene. Er enthält vielleicht etwas mehr Magnesia und ist deswegen etwas härter.

Versuche zur Gewinnung bunten Marmors wurden zu Lavarone gemacht; besonders schön ist eine graue Varietät mit goldgelben Adern. Auch rein gelb, dann gelb und roth geflammt, so wie grau mit weißen Strichen kommt er vor. Er gehört in die Juraformation.

Wer Toskana besucht hat, kennt die Dome mit den abwechselnden Lagen von weißem und schwarzgrünem Gestein. Letzteres ist Serpentin, wie er z. B. in der Nähe von Prato bricht. Nun wurde im Pflerschthale bei Sterzing ein prachtvoller, zäher Serpentinschiefer entdeckt, der sich ganz vorzüglich zur Bearbeitung eignet. Er ist dunkelgrün und läßt eingestreute Flinserln von Glimmer durchschimmern. Schon zur Steinzeit wurde er für Beile verwendet. Er giebt auch große Platten; ein Tisch, der beim letzten Aufenthalt des Kaisers zu Sterzing in dessen Zimmer aufgestellt war, erregte durch seine Schönheit Bewunderung.

Ebenso wie diese Schiefer können auch die Porphyre der polychromen Architektur dienen. Dazu eignen sie sich vorzüglich wegen ihrer Wetterbeständigkeit und Druckfestigkeit. Für das neue Manindenkmal in Venedig wurde Tiroler Porphyr verwendet. Die Brüche bei Waidbruck und Auer liefern braunrothe Steine, auf der Höhe gegen Kastellrut findet man einen schwarzen Pechsteinporphyr (Vitrophyr). Eingestreut sind bläulich schillernde Krystalle von Adular. Dieses schöne Material kommt beim Beethoven-Monument in Wien zur Verwendung.

Die moderne Architektur sucht ächte Gesteine zum Schmuck; im Interesse der Kunst und des Gewerbes müssen wir Herrn Riehl den besten Erfolg wünschen.

Kunstliteratur.

Landschaftliche Vorlagen für Schul- und Privatunterricht. 20 Blatt in Folio nach eigenen Naturstudien auf Stein gezeichnet von Valentin Ruths. Hamburg, Verlag von L. Friedrichsen & Co.

Bei dem Mangel wirklich gediegener Vorlagen für den Unterricht im Landschaftszeichnen für reifere Schüler müssen wir es mit Freuden begrüßen, wenn ein Künstler wie Ruths zu Nutz und Frommen der Lernenden seine Skizzenbücher öffnet, um die vorhandenen Lücken ausfüllen zu helfen, und sich dabei der Arbeit unterzieht, die Zeichnungen selbst auf Stein auszuführen, so daß hier des Meisters Ureigenstes dem Schüler entgegentritt, ohne erst unter der Hand eines Reproducenten gelitten und seine Originalität verloren zu haben.

Die Tafeln bieten einen großen Reichthum an Material, sowohl in Einzelheiten als in fertigen Landschaften, und besonders ist hervorzuheben, daß nichts skizzenhaft hingeworfen, sondern dem Zwecke gemäß alles tüchtig gezeichnet und durchgeführt wurde, so daß der Schüler im Stande ist, der Handschrift des Meisters zu folgen, ohne durch geniale Skizzen sich vor Aufgaben gestellt zu sehen, deren Lösung ihm unmöglich ist. Hier muß aber betont werden, daß die Blätter eben nur für geübte Hände bestimmt sind.

Von den Detailstudien verdient Tafel 11: „Wasserpflanzen" ganz besonderer Erwähnung; es ist hier bei größter Naturwahrheit eine Fülle und Mannigfaltigkeit der Formen bei vorzüglicher Gruppirung gegeben, die dieses Blatt zu einem äußerst werthvollen machen.

Mit Detailmotiven beginnend, wie Holzwerk, Ast- und Laubwerk verschiedener Baumarten von vortrefflichster Charakteristik, bietet das Werk ferner Terrainstudien und kleinere Landschaften und schließt mit fünf großen Landschaftsbildern, einem Waldinneren und vier die Jahreszeiten charakterisirenden Blättern.

So wollen wir denn dem schönen Unternehmen den besten Erfolg wünschen und es Lehrern wie Schülern auf's Wärmste empfehlen, besonders da ein sehr billiger Preis die Beschaffung leicht möglich macht.

Wie wir hören, beabsichtigt die Verlagshandlung die größeren Landschaften des Werkes später separat herauszugeben, aber auch schon jetzt ist jedes Blatt der Sammlung einzeln käuflich. **Th. Kutschmann.**

Murillo. Leben und Werke. Herausgegeben von Th. Stromer. Eingeführt durch Dr. Max Jordan. Berlin, E. Wasmuth. 1879. VIII u. 121 S. 8.

Die kleine Schrift bietet eine gedrängte Wiedergabe der bekannten Arbeit von Tubino mit einigen wenigen Ergänzungen, sowohl des Textes als auch des beigefügten Katalogs von Murillo's Werken. Wenn dieser Bearbeitung eine gründliche und sachgemäße Revision der Tubino'schen Schrift zu Grunde läge, möchten wir sie auch nach der dankenswerthen Biographie Lücke's (in Dohme's Sammelwerk) willkommen heißen. Aber so, wie sie ist, können wir dies nicht. Vor Allem darf man doch von einer solchen Bearbeitung verlangen, daß darin der lokale Thatbestand der Werke des Meisters, wenigstens für die der deutschen Forschung zunächstliegenden Galerien, festgestellt erscheine und daß nicht alte irrthümliche Angaben, die man dem fremden Autor verzeihen mag, sich auch durch unsere Kunstliteratur ewig fortschleppen. Nach Hrn. Stromer ist die Esterhazy-Galerie immer noch in Wien, unrichtiger Notizen über die darin befindlichen Bilder ganz zu geschweigen. Das Belvedere soll, außer dem bekannten, kürzlich von W. Unger radirten kleinen Johannes auch noch eine „Jungfrau mit dem Kinde, gest. von Knolle" besitzen, über deren Vorhandensein sich

der Bearbeiter schwerlich an passender Stelle Auskunft geholt hat. Auch über den Bilderbestand der Berliner Galerie scheint Hr. Stromer erst in der letzten Minute die nöthigen Nachweisungen erhalten zu haben. Sein Katalog macht über die Murillo's der Sammlung ganz falsche Angaben, erst im Nachtrag auf der letzten Seite werden dieselben richtig gestellt. Wir gestehen, daß wir die Aperçus über spanische Kunst, mit welchen Max Jordan das Büchlein eingeleitet hat, lieber an einer anderen Stelle und dann ausführlicher gelesen hätten. L.

Sn. **Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter** hat Prof. A. Springer in der Sitzung der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften am 23. April zur Feier des Geburtstages König Albert's einen Vortrag gehalten, der an des genannten Forschers „Ikonographische Studien" (Mitth. der k. k. Centralkommission V. Band) anknüpft und zu höchst interessanten Ergebnissen führt. Springer hat die homiletischen und liturgischen Schriften des Mittelalters einer eingehenden Prüfung unterzogen und insbesondere das Speculum ecclesiae des Honorius Augustodunensis und die altkirchlichen Hymnen und Sequenzen auf deren Zusammenhang mit dem plastischen Figurenschmuck romanischer und frühgothischer Kirchen geprüft. Aus dieser Prüfung geht mit Evidenz hervor, daß die Predigten und Hymnen den Künstlern den Stoff zu ihren Darstellungen und deren Anordnung zu liefern pflegten. Als concretes Beispiel zieht Springer die Goldene Pforte in Freiberg heran und weist nach, wie der gesammte Skulpturenschmuck, Bildwerk für Bildwerk, sich ohne jeglichen Zwang aus den Sequenzen de dedicatione ecclesiae, welche die Hochzeit Christi mit der Kirche feiern, erklären lassen.

---

* **Eine Monographie über Carpi.** Die Hofbuchhandlung von G. Gilbers in Dresden versendet eben den Prospekt eines Werkes, welches das Städtchen Carpi bei Modena, den vergessenen Fürstensitz der Renaissance, in Bild und Wort wieder lebendig machen soll. Prof. Hans Semper in Innsbruck hat die Ausarbeitung des Textes übernommen, welcher eine kurze Geschichte der Stadt, die Charakteristik des Alberto Pio III., ihres hervorragendsten Fürsten, sowie eine historisch-kritische Würdigung der Monumente Carpi's umfassen wird. Die Illustrationen werden in farbigen Tafeln, Lichtdrucken und zahlreichen Textholzschnitten nach Aufnahmen der Architekten Fr. Otto Schulze und Wilhelm Barth bestehen. Bei dem regen Interesse, welches gegenwärtig für alle Denkmale der goldenen Zeit Italiens herrscht, darf das angekündigte Werk sicher auf eine günstige Aufnahme rechnen. Der Preis wird sich auf etwa 50 Mark stellen.

---

* **Ein sonderbarer lapsus calami.** Unter der beträchtlichen Anzahl werthvoller Publikationen, welche aus Anlaß der Jubelfeier des deutschen archäologischen Instituts in Rom erschienen sind, figurirt auch die große Kopie des Bufalini'schen Stadtplanes von Rom, welche auf Kosten der italienischen Regierung veranstaltet und dem Institut gewidmet wurde. Ein von R. Bergau vor Jahren (in Naumann's Archiv 1867, S. 152) ausgesprochener Wunsch, den gewiß viele Kunst- und Alterthumsforscher getheilt haben werden, ist damit in Erfüllung gegangen. Soviel wir zu urtheilen im Stande sind, entspricht auch die Art der Ausführung im Allgemeinen billigen Erwartungen. Nur findet sich auf dem neuen Plan ein seltsamer Fehler, der wohl aus der eiligen Herstellung des Drucks zu erklären ist, aber der Verbesserung bedarf, um nicht irre zu führen. Der Plan Leonardo Bufalini's trägt, soviel wir wissen, die Jahreszahl MDLI (1551). Auf dem neuen Druck ist daraus durch Weglassung eines Horizontalstriches MDII (1502) geworden. Ein Blick auf den Plan von St. Peter, der Bramante's Bau schon begonnen zeigt, hätte einen kunstgebildeten Korrektor sofort auf das unangenehme Versehen aufmerksam machen müssen.

Kunsthistorisches.

Ueber die Ausgrabungen in Olympia während der letzten Woche der beendeten Campagne berichtet Dr. Treu aus Athen Folgendes: Der verspätete Eintritt der Sommerhitze hat es in diesem Jahre ausnahmsweise gestattet, die Ausgrabungen bis zum 12. Juli fortzusetzen; an diesem Tage sind die Museen in der üblichen Weise für die Zeit der Sommerpause geschlossen worden, und das gesammte Expeditionspersonal hat Olympia verlassen. Ueber die architektonischen und topographischen Resultate der letzten Woche, unter denen das langgesuchte Pelopion die erste Stelle einnimmt, und über die an Werth und Umfang besonders reiche Inschriftenernte, die wir in dieser Zeit gemacht haben, wird noch besonders berichtet werden; ich wende mich daher zunächst zu den plastischen Funden. Es ist noch immer das große Gebiet der Osthallen, welches uns die zahlreichsten Ergänzungen der Giebelfiguren geliefert hat, aus welchem, um nur Eines hervorzuheben, der Kladeos neuerdings wieder so glücklichen Zuwachs erhalten hat, daß die lang hingestreckte Gestalt des Flußgottes jetzt bis auf die Unterarme ganz vollständig vor uns liegt. Aber auch im Westen hat sich uns jetzt endlich nach langem Suchen eine neue Fundgrube für die Giebeltheile und Metopen der Westseite aufgethan. Ein vom Zeustempel nach Nordwest gezogener Graben ist nämlich im Norden der byzantinischen Kirche auf mehrere späte Hütten der bekannten Art gestoßen, in deren Mauerfüllsel sich auch Statuenfragmente vorfanden; aus diesen konnte z. B. die bekannte Gruppe des Lapithen, welcher einen Kentauren würgt, in erfreulicher Weise vervollständigt werden. Hier ist ferner der freilich entsetzlich verstümmelte Kopf jener knieenden Lapithin entdeckt worden, welche ein niedergestürzter Kentaur mit seinem Hinterbein umklammert hält; hier endlich wurde auch der Metopenkopf der Amazonenkönigin Hippolyte gefunden, die Herakles ihres Aresgürtels beraubt. Daß die Tempelskulpturen einst in lebhaftem Farbenschmuck strahlten, hat man bisher immer nur aus der Art schließen können, wie gewisse Theile der Figuren, namentlich Haar und Bart, ohne Detaillirung durch die Farbe unfertig erscheinen: erst neuerdings ist es uns gelungen, auf den Nordstufen des Zeustempels unter einer gestürzten Säulentrommel ein großes Faltenstück aus der Chlamys der großen Mittelfigur des Westgiebels, welches vor den Einflüssen der Witterung geschützt war, aufzufinden, dessen ganze Vorderseite mit einem lebhaften, vortrefflich conservirten dunkeln Roth bedeckt war. Der rothe Mantel dieser Kolossalgestalt wird mithin für alle Zukunft eine gesicherte Thatsache auf dem Gebiete antiker Polychromie bleiben. An Marmorfunden haben wir sonst nur noch einige römische Porträtköpfe aufzuführen, einen leidlich gut erhaltenen und vier meist stark verstümmelte; leider gehört zu den letzteren auch ein vortrefflich gearbeitetes Bildniß des Kaisers Trajan. An Bronzen wurden außer zahlreichen primitiven Wagenlenker- und Reiterstatuetten, deren außerordentliches Alter aus dem Fundorte (einer schwarzen Humusschicht 50 bis 70 cm. unter den Fundamenten des Metroons) hervorgeht, zwei werthvollere Götterstatuetten gefunden, von denen eine den Apollo, die andere den Zeus darstellt. Die erste namentlich ist eine Perle feiner archaischer Kunst; sie giebt den Gott in jener hundertfach wiederholten Stellung, den linken Fuß vorgesetzt und die Arme eng an die Seiten geschlossen. Die Zeusstatuette stellt den Göttervater in voller Nacktheit weit ausschreitend dar, in der gehobenen Rechten den Blitz schwingend und auf der ausgestreckten Linken den Adler tragend. Andere Bronzefunde geben uns von dem großen Reichthum an Gefäßen und Prachtgeräthen Kunde, mit denen die Heiligthümer der Altis geschmückt waren; es sind namentlich figürliche Gefäßornamente, welche in großer Anzahl in verschiedenen Theilen der Altis gefunden wurden.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. **Die Venus von Vienne.** Im Antiken-Kabinette des Louvre fesselt die Venus von Vienne, als eine der jüngsten Erwerbungen des Kunstinstitutes, die Aufmerksamkeit der Besucher. Das schöne, leider arg verstümmelte Marmorbild wurde vor etwa fünfzig Jahren bei den Ausgrabungen in einer Vorstadt von Vienne an der Rhône aufgefunden, der einstmals blühenden Römerstadt und Kaiserresidenz Vienna, wo der Schooß der Erde schon so manches alte Kunstwerk lange Jahrhunderte hindurch barg, bis ein glücklicher Zufall es wieder an das Tageslicht förderte



Auch die jetzt zu den Schätzen des Louvre gehörigen Bronzebüsten des Kaisers Augustus und seiner Gemahlin Livia schlummerten bis zum Jahre 1816 in der Tiefe eines Feldes unweit Reuilly-le-Réal. Obgleich der niedergekauerten Gestalt der Göttin der Kopf, beide Arme, der rechte Fuß und der ganze untere Theil des linken Beines fehlen, bleibt die Aehnlichkeit mit der im Alterthume berühmten, häufig in Variationen wiederholten Gruppe „Venus mit Amor im Bade", von welcher leider nur Bruchstücke auf uns gekommen sind, unverkennbar. Ein niedliches Kinderhändchen, freilich wenig mehr als Reste der zarten Finger, deutet auf dem Rücken der in schönstem Grechetto gemeißelten Statue die frühere Anwesenheit Amor's, des Schalkes, an. Der ganze Charakter der Ausführung trägt den Stempel der nachalexandrinischen Epoche, wo der Orient schon seinen Einfluß auf die griechische Kunst geltend gemacht hatte. Ravaisson hält die „Venus von Vienne" für eine Nachbildung des Originales eines berühmten, nach Alexander lebenden, kleinasiatischen Bildhauers und begründet diese Ansicht in einer der Akademie der Wissenschaften, bei einer ihrer letzten Zusammenkünfte vorgelegten Abhandlung durch verschiedene Stellen aus Autoren des Alterthums.

Vermischte Nachrichten.

* **Semper-Museum.** Eine Anzahl von ehemaligen Schülern und Verehrern des Meisters haben sich zusammengefunden und beschlossen, das Andenken des Verstorbenen durch Gründung eines Semper-Museums in Zürich zu ehren. Das Museum soll nach dem Vorbilde des Schinkel-Museums in Berlin vorzugsweise aus Handzeichnungen, Entwürfen und Modellen der Werke Semper's bestehen und auf diese Weise ein möglichst umfassendes Bild von der künstlerischen Wirksamkeit des großen Architekten gewähren. Das mit der Ausführung der Sache betraute Komite, welches den Architekten Alb. Müller zum Präsidenten und den Architekten Alex. Koch zum Quästor wählte, wendet sich zunächst an alle Besitzer von Werken Semper's der obigen bezeichneten Kategorien mit der Bitte, diese Arbeiten dem Museum zuzuwenden, und fordert zugleich die Kollegen, Schüler und Freunde des Verewigten zu pekuniären Beiträgen für das Museum auf. Wir sind überzeugt, daß das schöne Unternehmen allseitig freudigen Beifall und lebhafte Unterstützung finden wird. Beiträge und Einsendungen sind nach Zürich an den Architekten Koch, Bleicherweg 374 zu adressiren.

O. A. **Museum in New-York.** Die Ueberführung der Sammlungen des städtischen Museums nach dem dafür errichteten Gebäude im Central-Park ist jetzt vollendet. Ueber ein Jahr hatten die Vorbereitungen gedauert, und der Umzug ist glücklich bewerkstelligt, ohne daß dabei auch nur ein Gegenstand beschädigt oder zerstört worden wäre. Bei der jährlichen Versammlung des Vorstandes am 12. Mai wurde der General Cesnola einstimmig zum Direktor erwählt, die glücklichste Wahl, welche getroffen werden konnte; ist es doch bekanntlich Cesnola, dem das Museum seinen Hauptreichthum in den cyprischen Alterthümern verdankt, der die günstigeren Anerbietungen Englands abwies und dadurch der Anstalt die eigentliche Grundlage gegeben hat. Die Thatkraft und der Eifer, welche Cesnola im Dienste der Kunst und Alterthumskunde bewiesen, sowie seine umfassenden Kenntnisse auf diesem Felde bürgen dafür, daß unter seiner Leitung zur Bereicherung des Museums geschehen wird, was die Mittel irgend erlauben. Die Aufgabe, diese Mittel herbeizuschaffen, ist dabei freilich die Hauptsache und unter allen Umständen eine schwierige. So freigebig man in New-York im Allgemeinen ist, so schnell Tausende und Hunderttausende für gemeinnützige, besonders für wohlthätige Zwecke hergegeben werden, so große Summen reiche Kunstfreunde auf ihre Privatsammlungen verwenden, so ist bei der Masse der Kunstsinn doch nicht hinlänglich entwickelt, um mit gleicher Bereitwilligkeit den Anforderungen zur Förderung künstlerischer Zwecke entgegenzukommen. Seit mehreren Jahren hat es an den Fonds zum Ankauf von Gegenständen und Sammlungen gefehlt, welche dem Museum zur Zierde gereicht haben würden und später von Philadelphia, Boston und anderen Städten erworben wurden. Gerade jetzt wäre es ausnehmend wünschenswerth, Mittel zur Verfügung zu haben, und der Vorstand hat deshalb das kunstfreundliche Publikum um 150,000 Dollars angerufen, um zunächst die Avery'sche keramische und die King'sche Cameensammlung, Gipsabgüsse, architektonische Modelle und Alterthümer anzukaufen. Ferner will man eine Sammlung gründen, um die Geschichte und den Fortschritt der Kunstgewerbe zu veranschaulichen, bestehend aus dem rohen Material, dem Material in den verschiedenen Stadien der Bearbeitung und endlich dem vollendeten Werk nebst den Modellen der dabei angewendeten Werkzeuge und Maschinen. Auch ein Fonds für Vorträge über Kunst und eine Schule für Kunstgewerbe werden angestrebt, alles erreichbare Dinge in einer so reichen Stadt, die früher oder später gewiß in's Leben gerufen werden, ob aber schon in der nächsten Zukunft, scheint ungewiß. Einstweilen hat der Vorstand, ohne das Ergebniß des Aufrufes abzuwarten, aus eigenen Mitteln 10,000 Dollars zur Erwerbung der Avery'schen Sammlung hergegeben. Es ist nicht das erste Opfer, welches diese Kunstfreunde bringen, denn bei dem bisher so geringen Interesse des großen Publikums haben sie schon mehr als einmal über unvermeidliche Deficits hinweggeholfen.

B. **Der Neubau der Stuttgarter Kunstschule**, über den wir mehrfach berichtet, ist nunmehr, so dringend nöthig er auch erscheint, in unabsehbare Ferne gerückt und vielleicht ganz vereitelt worden. Die Kammer der Abgeordneten hat nämlich die von den Ministerien des Kultus und der Finanzen in Uebereinstimmung mit dem einstimmigen Beschlusse der Lehrerkonferenz der Kunstschule eingebrachten Anträge in der Sitzung vom 22. Juli mit vierzig gegen sechsunddreißig Stimmen verworfen. Nachdem bereits 1876 für den damals geplanten Bau 600,000 Mark bewilligt worden waren, wegen einer bedeutenden Verbesserung des Bauplanes aber eine erneute Vorlage erfolgen mußte, gingen nun die neuen Anträge dahin: zwei durch die Urbanstraße getrennte, für Schulzwecke bestimmte Gebäude zu erbauen und hierfür die Summe von 516,500 Mark zu bewilligen, für die dadurch erzielte Ersparniß von 43,500 Mark aber ein Ausstellungsgebäude an der Neckarstraße zu errichten, um auch endlich diesem längst fühlbar gewordenen Mangel abzuhelfen. Beide Minister und mehrere Redner aus der Kammer begründeten und vertheidigten diese Vorlage in überzeugender Weise. Der Referent, Prof. Baumgärtner, aber beantragte die Ablehnung und wurde von verschiedenen Seiten lebhaft unterstützt. Nach vierstündiger Verhandlung wurde darauf die Genehmigung verweigert, dagegen ein Antrag des Abgeordneten Mayer, die Regierung aufzufordern, provisorische Ateliers einzurichten, um dem gegenwärtigen Bedürfniß abzuhelfen, an eine Kommission zur Prüfung verwiesen. Die Gründe, welche gegen die Vorlage geltend gemacht wurden, bezogen sich hauptsächlich auf die Lage des Bauplatzes, die eine Theilung der Baulichkeiten nöthig macht und eine spätere Erweiterung hindert, weshalb andere Plätze, z. B. an der Thierarzneischule oder am Alleenplatze, viel geeigneter erschienen. Die Regierung möge dort die Kunstschule erbauen und hierfür nun Plan und Kostenanschläge vorlegen. Andere wünschten die Vereinigung der Kunstschule mit einer Kunstgewerbeschule und dafür bezügliche Vorlagen; ein Redner ging aber sogar so weit, vorzuschlagen, überhaupt kein neues Gebäude auszuführen, sondern die ganze Kunstschule aufzuheben, da man sich in München weit besser ausbilden könne, wie ja die meisten Württemberger ihre Kenntnisse im Auslande erworben hätten. Alle diese Bedenken waren seit Jahren mündlich und schriftlich wiederholt geäußert und reiflich in maßgebenden Kreisen erwogen worden, ohne daß man sich von ihrer Richtigkeit überzeugen konnte. Vielmehr erklärte sich das gesammte Lehrerkollegium in seltener Uebereinstimmung entschieden gegen dieselben, und ein Mitglied desselben, Professor v. Lübke, der berühmte Kunsthistoriker, vertheidigte den gewählten Bauplatz und die hierfür entworfenen Pläne in mehreren Zeitungsartikeln mit Eifer und Geist. Es muß daher in hohem Grade überraschen, daß die Kammer die von der kompetenten Behörde und von der Staatsregierung dringend empfohlenen Anträge verworfen hat. Es wird dadurch nicht nur das unerquickliche Provisorium auf unzuträgliche Weise verlängert,

sondern auch der Aufschwung, den unsere Kunstschule in den letzten Jahren durch die Berufung neuer ausgezeichneter Lehrer genommen, sehr geschädigt, so daß eine allgemeine tiefe Verstimmung jetzt in den Künstlerkreisen Stuttgarts herrscht.

R. **Historische Fresken im Landsberger Rathhaus-Saale.** Wir haben früher berichtet, daß Professor Eduard Schwoiser und Ferd. Piloty von der bayerischen Staatsregierung beauftragt wurden, den Sitzungssaal des Rathhauses in Landsberg mit Fresken zu schmücken. Diese Fresken sind nun schon seit geraumer Zeit vollendet und zwar das eine der beiden von Schwoiser gemalten, der sog. Jungfernsprung, zum zweiten Male. Der Künstler hatte es im Sommer 1877 vollendet; bald darauf zeigten sich darin Flecken und Inkrustationen, die nach sorgfältiger Untersuchung als Folgen einer kranken Mauer erkannt wurden. Zur gründlichen Abhilfe gab es nur einen Weg, und man zögerte nicht ihn einzuschlagen. Das Bild wurde von der Wand gehauen und auf ein in eine Metallpfanne eingesetztes Mauerstück neu gemalt. Das zweite Bild hat die Verleihung der Salz- und Brückenzölle an die Stadt Landsberg durch Ludwig den Bayer zum Gegenstande und zeigt den Kaiser mit seinem Gefolge zu Roß, wie er dem mit einer Deputation erschienenen Bürgermeister eine Urkunde überreicht. Eine zweite, auf einem Teller mit Salz liegende und damit gekennzeichnete Urkunde trägt ein Knabe. Ein bewaffneter Bürger an der Seite von anderen deutet auf die Theilnahme der Landsberger an dem Kampfe des Kaisers gegen Friedrich den Schönen hin, wofür sie nun den Lohn erhalten. Die Scene ist einheitlich und klar gedacht und in großem Stile zur Anschauung gebracht, die Ausführung überaus sorgfältig. Kostümfragen und Farbeneffekte sind dem Künstler nichts weniger als gleichgiltig, aber er ordnet sie dem Gedanken unter. Für Ferd. Piloty aber waren sie offenbar die Hauptsache. In seinen beiden Bildern überwuchern die Farbeneffekte und die Sorgfalt in der Durchbildung des untergeordneten Details den Gedanken und dessen Darlegung. In dem erste Bilde sehen wir einen vornehmen Herrn im Kostüm des 14. Jahrhunderts in einem Lehnstuhle sitzen. Ihm gegenüber nahen sich ein paar behäbige Bürgerfrauen und etliche Pilger, und daneben beschauen mehrere Männer eine Urkunde. Das soll die Gründung des h. Geistspitals in Landsberg durch Ludwig den Brandenburger sein! Auf dem zweiten Bilde ist ein Tanzfest der Landsberger Bürger dargestellt, an dem sich auch Herzog Ernst von Bayern-München betheiligt. Aber die in Sammt und Seide prunkenden, mit Geschmeide überladenen Damen sind eher Fürstinnen als Bürgerinnen eines Landstädtchens. Diesem mit blendenden Farbeneffekten wirkenden unwahren Prunk hat der Künstler ohne Bedenken den Gedanken geopfert.

Vom Straßburger Münster. Das Elsäßer Journal schreibt vom Ende April: Seit acht Tagen sind die Arbeiter des Herrn Chertier unter der Leitung dieses ausgezeichneten Pariser Goldarbeiters damit beschäftigt, die in getriebener Arbeit hergestellten kupfernen Verzierungen auf die großen Thüren des Hauptportals am Münster anzubringen. Die schwierige Arbeit wird noch etwa drei Wochen in Anspruch nehmen. Schon heute können wir mittheilen, daß auf den beiden Thürflügeln sich zusammen in den oberen Arcaturen 8 sitzende Figuren, in den Rauten und Dreiecken der sechs Füllungen 98 Bilder mit Figuren und 196 Verzierungen aus Blätterwerk, in den Querstreifen 4 Arabesken in geringeltem Laubwerk mit Früchten und auf dem Sockel sechs verschiedene Scenen sich befinden. Außer diesen 312 Bildhauerarbeiten befinden sich noch auf den Thüren die kleinen bogenförmigen Verzierungen am Obertheile derselben und nahe an 300 getriebene Einsetzrosen auf den die Rauten bildenden Streifen; außerdem zwei Löwenköpfe mit Klopfringen im Rachen, endlich an jeder Thür zwei Hände, welche eine zum Zuziehen der Thüren als Griff dienende runde Stange halten. Alle diese verschiedenen Verzierungen werden in die Thürverdachung vermittelst eigens zu diesem Zwecke hergestellter Nägel, nahezu 1600 an der Zahl, angebracht; um die Festigkeit der Verzierung zu vermehren, werden die hohlen Theile derselben durch einen besonderen Kitt vor ihrer Anbringung auf dem Holz ausgefüllt. Sobald die Arbeiter des Herrn Chertier ihr Werk vollendet, sollen, sagt man, die großen alten, häßlichen Läden des großen Portals entfernt und durch neue ersetzt werden, welche jedoch die Thürflügel nur bis zur Hälfte der Höhe der verzierten Thüren erreichen würden. Dagegen wäre es heute eine bestimmte Sache, daß zwischen den beiden Strebepfeilern vor dem großen Hauptportal ein eisernes Gitter in gothischem Stil und im Einklang mit der Hauptfaçade des Domes hergestellt würde, um das einzig in seiner Art dastehende Prachtwerk hauptsächlich des Nachts gegen etwaige Beschädigungen zu schützen. Das Gebälk des Daches der neuen Kuppel ist vollständig aufgestellt, und schon ziert das übliche, mit Bändern gezierte Tannenbäumchen die Spitze des Baues. Nächstens soll mit der Verschalung begonnen werden; nach Beendigung dieser Arbeit wird das ganze Dach mit Kupferplatten überzogen. Das Dach der Kuppel wird ein kolossales eisernes Kreuz in romanischem Stile überragen; diese Verzierung hat 3 m. 50 cm. Höhe von der Spitze des Daches aus. Seit einigen Tagen endlich ist der große Bretterverschlag, welcher fast die Hälfte des Schloßplatzes einnahm, verschwunden. Die großen Münsterarbeiten gehen mit schnellen Schritten ihrem Ende entgegen.

Die Restaurationsarbeiten an der Kathedrale zu Metz sind in diesem Jahre in bedeutendem Umfange in Angriff genommen und erstrecken sich besonders auf Renovirung der gemalten Kirchenfenster. Unter französischer Verwaltung war die Unterhaltung des Baues der Kathedrale durchaus nachlässig betrieben worden, und so begann deutscherseits im Jahre 1873 das Restaurationswerk mit Ausbesserung der gröbsten Schäden, welche sich an den großen Strebebogen-Systemen, so wie an den Fialen und Wimpergen, in der Dachgalerie am Langhaus, Querschiff und Chor befanden. Diese Arbeiten konnten bis Ende 1874 erledigt werden; daran reihte sich die Wiederherstellung der überaus zahlreichen verstümmelten Gliederungen und Ornamente im Innern, sowie die neue Verbleiung des größeren Theiles der spätgothischen Fenster im Querschiff, deren eines eine Größe von 400 Quadratmeter besitzt, und die allmähliche Verglasung der Seitenschiff- und Triforiums-Fenster, so wie endlich die Neuherstellung des stark ausgetretenen Platten-Belags im Innern. Alle diese Arbeiten haben den ersten vom Reiche zur Verfügung gestellten Credit von 240,000 Mk. fast erschöpft und sollen von diesem Jahre mit einer dauernden jährlichen Beihülfe von 16,000 Mk. weiter geführt werden. Für die Neuherstellung des Daches, welcher sich der Aufbau einer neuen Spitze auf dem stumpfen zweiten Thurm anschließen soll, werden jedoch besondere Mittel flüssig gemacht. Das neue Dach tritt an Stelle der am 7. Mai 1877 bei Anwesenheit des Kaisers Wilhelm abgebrannten, aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammenden Konstruktion, die kurz nach dem Brande durch eine Holzzimmerung mit Pappbeckung ersetzt wurde. Bei der Niedrigkeit dieses Nothdaches erleidet der Eindruck des Baues auf den Beschauer gegen früherhin natürlich eine starke Einbuße. Der Plan für das neue Dach harrt noch der Vollendung; über ein eingereichtes Vor-Projekt mit mehreren Varianten ist soeben vom Reichskanzleramt Entscheidung getroffen worden, jedoch wird man vor zwei Jahren mit dem Bau des neuen Daches, dessen Kosten sich auf beiläufig 400,000 M. stellen werden, kaum beginnen können.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Allard, P., L'Art païen sous les empereurs chrétiens. Paris, 1879. 8°. XV u. 329 S. M. 3. —

Armand, Alfr., Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles. Essai d'un classement chronologique de ces artistes et d'un catalogue de leurs oeuvres. Paris, 1879. 8°. XXIII u. 197 S. M. 12. —

Corona, Guiseppe, La Ceramica. Biografie e Note storiche. Mit 1 Litographie u. 166 Monogrammen. 271 S. 8°. Mailand. Ulrico Hoepli.



Davillier, Ch., Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne, au moyen-âge et à la renaissance. 4⁰. VI u. 291 S. mit 19 Kupfern u. zahlreichen Zeichnungen im Text. Paris, A. Quantin.

Delorme, René, Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur. 1. Lief. 4⁰. 4 S. Mit einer grossen Composition, einer Photographie u. Abbildungen im Text. Die Lief. à 1 fr. 50 c.

Farcy, M. L. de, Notices archéologiques sur les autels de la cathédrale d'Angers. 8⁰. 32 S. Angers 1878, Lachèse et Dolbeau.

Ferninck, A., Essai sur l'industrie et les arts dans l'Artois pendant la période gallo-romaine. 8⁰. Mit 25 chromolithogr. Tafeln. Paris 1878, Klincksieck. 25 fr.

Grimouard de Saint-Laurent. Manuel de l'Art chrétien, étude d'esthétique et d'iconographie. 8⁰. 629 S. Mit 32 Kupfern und Holzschnitten im Text. Paris 1878, Oudin frères. 25 fr.

Havard, Henry, L'Art et les Artistes hollandais, I. Michiel von Mierevelt. Le fils de Rembrandt. Mit 7 Tafeln, darunter eine Radirung von L. Flameng u. 4 Facsimiles nach unedirten Zeichnungen Rembrandt's. 120 S. 8⁰. Paris 1879, A. Quantin.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments civils. I. Bd. 8⁰. XXIV u. 144 S. Paris 1879, Plon.

Laborde, Léon de, Les Comptes des bâtiments du roi (1528—1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVIe siècle. I. Bd. 8⁰. Paris 1879, Baur. LXII u. 424 S. Herausgegeben von der Société de l'Histoire de l'Art français.

L'Eau-forte en 1879. Trente eaux-fortes originales et inédites, par trente des artistes les plus dinstingués; texte par E. Cardon. Folio. Paris, Ve Cadart.

Lesueur, J. R., Histoire et théorie de l'architecture. 4⁰. 531 S. Mit Abbild. Paris 1878, Firmin Didot.

Loth, Julien, La Cathedrale de Rouen, son histoire, sa description, depuis les origines jusqu'à nos jours. 8⁰. VIII u. 622 S. Mit 8 Abbild. Rouen 1878, Fleury.

Luzzati, Luigi, L'Esposizione di Parigi e la potenza produttiva delle nazioni moderne. 1. Bd. 8⁰. Mailand 1879, Fratelli Dumolard.

Mesnard, Léonce, Nouvelles Etudes sur les beaux-arts en Italie: 1. La Peinture à Sienne; 2. A travers Gênes; 3. Encore un mot sur Michel-Ange; 4. Un Dessin de Raphaël. Paris 1878, Sandoz & Fisbacher. 8⁰.

Messori-Roncaglia, G., Cattedrale di Modena. Iconografia antica e moderna della cattedrale. Modena 1878, Soc. tip. modenese. Folio.

Michelangelo, Drawings and Studies in the University Galleries, Oxford. Etched and engraved by Joseph Fisher. New edition, revised and enlarged. 4⁰. London 1879, Longmans, Green & Co.

Mongeri, G., Catalogo del Museo artistico municipale di Milano, pubblicato a cura della Commissione administratrice. 8⁰. 155 S. Mailand 1879.

Stokes, Margaret, Early Christian architecture in Ireland. 4⁰. Mit Holzschnitten. London 1878, G. Bell.

Storelli, A., Notice historique et chronologique sur le château de Chambord. 4⁰. 10 S. Mit 4 Kupfern Tours 1878, Mame et fils.

Young, W., Town and Country Mansions in old English, Classic, Queen Anne's, Louis XVI and other Styles. 4⁰. London 1879, Longmans, Green & Co.

Zeitschriften.

L'Art. No. 235. 236.
La Sculpture au Salon de Paris 1879, von E. Véron. (Mit Abbild.) — La Peinture au Salon de Paris 1879, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 373.
A new work on the Bayeux Tapestry, von Ph. Burty.

Deutsche Bauzeitung. No. 50. 51.
Die Bergkirche zu Wiesbaden, von J. Otzen. — Italienisches Skizzenbuch, von R. Redtenbacher.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 5.
Aeltere Goldschmiedkunstwerke in Oesterreich-Ungarn, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Fayence-Krug, Wasserspeier, Notenpult, Jardinière aus Siderolith, Bekrönung.

Chronique des Arts. No. 24.
L'exposition de Montpellier. — Académie des inscriptions.

Hirth's Formenschatz. No. X.
Ein Blatt aus Albrecht Dürer's „Leben der Maria" (B. 90). — Hans Burgkmair: Ein Blatt aus den „Heiligen des Hauses Habsburg". — Die Wappen Carl's von Burgund aus der Schweizer Chronik von Stumpff v. J. 1548. — Bern. Salomon (?): Entwurf zu einer Triumphsäule. — Jost Ammann: Bildniss des Herzogs Christoph von Württemberg (Holzschn. v. J. 1564). — Eingelegte Arbeit von einem Schmuckkasten im Bayer. Nationalmuseum in München. — Ein Doppelbecher (sog. Brautbecher) aus dem Ende des 16. Jahrh. — Ein sog. Leuchterweibchen. — Radirung von Salvator Rosa.

Kunst und Gewerbe. No. 26.
Das Rathssilberzeug der Stadt Nürnberg, von J. Stockbauer. — Johann Sibmacher, von O. v. Schorn. — Technische Anstalt für Gewerbetreibende in Bremen. — Neue Funde in Troja.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins. No. 5. 6.
Ueber Zimmereinrichtung im Renaissance-Geschmack, von G. Hirth. — Ursprung der Glasmalerei, von Dr. Sepp.

Journal des Beaux-Arts. No. 12.
Salon des aquarellistes. — Le Salon de Paris en 1879, von H. Jouin. — Société de Vienne pour la propagation des oeuvres d'art.

Christliches Kunstblatt. No. 7.
Die neue evangelische Garnisonskirche in Stuttgart. — Die St. Nikolaikirche zu Berlin, von G. Galland.

The Portefolio. No. 7.
Oxford, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Radirungen nach Sam. Bough und Paul Potter. — Notes on aesthetic, von P. G. Hamerton. — Clarkson Stanfield.

Mittheilungen des Oesterr. Museums. No. 3.
Eine Intarsia des Antonio Barile, von H. v. Tschudi. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 1.
Les dessins de maitres anciens, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1879, von A. Baignères. (Mit Abbild.) — Le Songe de Poliphile. (Mit Abbild.) — Musée céramique de Sèvres, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — L'orfèvrerie espagnole, von B. Fillon. (Mit Abbild.)

Inserate.

Preis-Ausschreiben.

In der Herrscher-Halle des Königlichen Zeughauses zu Berlin soll eine in Carrarischem Marmor auszuführende Victoria-Statue aufgestellt werden.

Zur Erlangung eines geeigneten Entwurfes für dieselbe wird hiermit eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben und werden alle dem Preußischen Staate angehörigen, oder innerhalb des Preußischen Staatsgebietes wohnhaften Bildhauer zur Betheiligung an derselben eingeladen.

Das Preisrichter-Amt wird ausgeübt von der Kommission, welche über die Verwendung der Kunstfonds im Preußischen Staate zu berathen hat.

Der beste und zur Ausführung geeignete Entwurf erhält den ersten Preis von . . . . 2000 Mark
Außerdem wird ein zweiter Preis von . . . . 1000 Mark
und ein dritter Preis von. . . . . 500 Mark
vertheilt werden.

Der mit dem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf wird zur Ausführung bestimmt werden, sofern eine Einigung über die Bedingungen bezw. Aenderungen mit dem Künstler erreicht wird. Die Entwürfe sind in Gips-Modellen mit Motto und versiegeltem Couvert mit entsprechender Aufschrift bis spätestens zum 20. September d. J. Mittags 12 Uhr an den Kastellan der Königlichen Akademie der Künste hierselbst kostenfrei einzusenden.

Die eingegangenen Arbeiten werden 14 Tage nach getroffener Entscheidung öffentlich ausgestellt.

Die Entscheidung der Preisrichter wird im Staats-Anzeiger veröffentlicht werden.

Das Programm mit den erforderlichen näheren Angaben ist zu beziehen durch die Bauverwaltung im hiesigen Zeughause.

Berlin, den 28. Juli 1879.

Die Königliche Kommission für die anderweite Einrichtung des Zeughauses zu Berlin.

Müller,	**Herrmann,**	**Dr. Göppert,**	**Grandke,**
Oberstlieutenant und Abtheilungs-Chef im Kriegs-Ministerium.	Geheimer Oberbaurath im Ministerium der öffentlichen Arbeiten.	Geheimer Ober-Regierungs-Rath im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. (In Vertretung).	Geheimer Finanz-Rath im Finanz-Ministerium.

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

GESCHICHTE DER MALEREI.

Herausgegeben von
ALFRED WOLTMANN.

Erster Band.

Die Malerei des Alterthums, von Dr. K. Woermann.
Die Malerei des Mittelalters, von Dr. Alfr. Woltmann.

Mit 140 Illustrationen.

gr. Lex.-8. broch. 13 M. 50 Pf.

Die Lieferungsausgabe vervollständigt mit der 4. und der 1. Hälfte der 5. Lieferung diesen ersten Band, welchem noch zwei andere folgen werden. Die nächsten beiden Lieferungen werden Ende September ausgegeben.

RAFFAEL UND MICHELANGELO.

Von
ANTON SPRINGER.

Besonderer Abdruck aus „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit", herausgegeben von Dr. R. Dohme.

Mit vielen Illustrationen.

66 Bogen hoch 4. br. 30 M., eleg. geb. 34 M.; in Pergament oder Saffian 41 M.

Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig.

Kleiner Krieg!

Kritische Aufsätze.

9¼ Bogen. Antike Ausstattung. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Einsame Fahrten.

Plaudereien und Skizzen
von
Fritz Mauthner.
(Verfasser des „Nach berühmten Mustern".)

9¼ Bogen. Eleg. geh. Preis 2 ℳ.

Dresden,

Winckelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung
von
Ernst Arnold's Kunstverlag,
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der **Dresdener Galerie** in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (8)

Neuer Verlag
von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.

Vierte Auflage.

Unter Mitwirkung des Verfassers u. anderer Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. **Wilhelm Bode.**

I. Theil:
ANTIKE KUNST.
br. M. 2,40; geb. M. 3,30.

II. Theil:
KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE.
I. Abth.: Architektur.
br. M. 3,20.
II. Abth.: Sculptur.
br. M. 2,20.

TEXTBUCH

zu
SEEMANN'S
Kunsthistorischen Bilderbogen.

II. Heft:
Die Kunst des Mittelalters.

kl. 8. broch. 60 Pfennig.

Das 3. Heft des Textbuches wird in zwei Abtheilungen ausgegeben. Die erste behandelt die italienische Kunst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, die zweite die nordische Kunst derselben Periode.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

21. August



Nr. 41.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Kunstschulbaufrage in Stuttgart. — Die erste Pariser Aquarell-Ausstellung. — Dänisches Künstlerlexikon; Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen; Burckhardt's Cicerone; R. Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit; Bufalini's Plan von Rom. — Jan Swerts †. — Preisvertheilung an der Wiener Akademie. — Personalnachrichten. — Aus Tirol; Kunstindustrielle Ausstellung zu Kopenhagen; Lokal-Ausstellung in Lübeck. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Zeitschriften. — Inserate.

No. 42 der Kunstchronik erscheint am 4. September.

Die Kunstschulbaufrage in Stuttgart*).

Vor drei Jahren bewilligten die Württembergischen Stände eine Summe von über 850,000 Mark für den Neubau der Kunstschule und die Erweiterung des Museumgebäudes. Die Frage hatte schon viele Jahre geschwebt, das Bedürfniß war immer dringender, die bestehenden Uebelstände waren immer schreiender geworden. Das Gebäude, welches vor einem Menschenalter für die Schule und die Sammlungen aufgeführt worden war, erwies sich eigentlich vom ersten Tage an als ungeeignet für die Zwecke des künstlerischen Unterrichts. Es war, streng genommen, kein Raum in demselben, welcher nach Größe, Eintheilung und Beleuchtung sich als geeignetes Atelier ausgewiesen hätte. In diesen Räumen schleppte sich die Anstalt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt kümmerlich fort, und wenn sie trotzdem eine Reihe von tüchtigen Talenten für Malerei und Skulptur heranbildete, so sahen sich dieselben doch gezwungen, sobald als möglich der heimischen Anstalt den Rücken zu kehren und ihre weitere Ausbildung außerhalb zu suchen.

Dazu kam, daß auch die Sammlungsräume sich bald als unzureichend herausstellten. Am abscheulichsten fand sich das Kupferstichkabinet untergebracht; die reichhaltige Sammlung ist bis auf den heutigen Tag in einem engen unheizbaren Korridor aufgestapelt, während ein kleines, schlecht beleuchtetes, von blendendem Reflexlicht heimgesuchtes Zimmer dem Besuch des Publikums sich bietet. In diesen unverantwortlich schlechten Lokalitäten hat der verdienstvolle Inspektor der Sammlung, Professor Ludwig Weisser, sich schweres Siechthum und endlich vor Kurzem den Tod in der besten Kraft der Jahre zugezogen.

Etwas besser ist die Gemäldegalerie untergebracht; aber auch hier ist durch die Ueberfüllung der Räume eine angemessene Aufstellung längst schon nicht mehr möglich, Studium und Genuß der Sammlung also auf's äußerste erschwert. Noch schlimmer steht es um die plastische Sammlung. Diese umfaßt nicht bloß eine Auswahl der besten Meisterwerke des klassischen Alterthums, sondern namentlich auch eine reichhaltige Uebersicht der Werke Thorwaldsen's, die in dieser Fülle nur durch Kopenhagen übertroffen wird, und endlich die Arbeiten Dannecker's. Letztere sind in einem engen, schlecht beleuchteten Winkel auf's unwürdigste eingepfercht, die ganze Sammlung aber ist überfüllt und magazinartig aufgespeichert, so daß der Schreiber dieser Zeilen, der früher die Sammlung einem zahlreichen eifrigen Zuhörerkreise zu erklären pflegte, seit Jahren nicht mehr im Stande ist, diesen wichtigsten Theil kunstgeschichtlichen Anschauungsunterrichts durchzuführen.

Inzwischen waren auch in der Lehranstalt die

*) Der hier besprochene traurige Gegenstand wurde zwar erst ganz kürzlich von einem andern geehrten Herrn Mitarbeiter scharf beleuchtet. Wir geben trotzdem gern der Einsendung Lübke's Raum, weil sie ausführlicher den ganzen Sachverhalt darlegt und die Jämmerlichkeit der Württembergischen Kunstzustände mit der Beredtsamkeit des gerechten Zornes vor das Forum der Oeffentlichkeit zieht. Endlich wird es denn doch wohl gelingen, den schwäbischen Parlamentariern das Blamable ihrer Situation zum Bewußtsein zu bringen! Anm. d. Red.

Zustände immer unerträglicher geworden, so daß man zuletzt den jungen Bildhauern auf dem Hofe stallartige Pferche anbaute, in welchen sie weder Licht noch Raum zum Arbeiten haben und nicht einmal ein Modell stellen können. Ebenso ungenügend sind die Säle, in welchen nach der Antike gezeichnet wird, denn kein Mensch findet dort das richtige Licht und den nöthigen Raum, um die Gypsabgüsse ordentlich zu sehen und nachzubilden.

Nach vielen Jahren vergeblichen Klagens und Plänemachens drang endlich, wie gesagt, vor drei Jahren die Ueberzeugung von der Unhaltbarkeit dieser Zustände so unwiderstehlich in alle Kreise, daß die Stände einen von der Regierung vorgelegten Bauplan annahmen und zu dessen Ausführung die oben genannte ansehnliche Summe mit glänzender Majorität bewilligten. Aber als man an die Ausführung des Planes ging, zeigten sich Bedenken, die zuletzt zur Sistirung der Arbeiten zwangen. Es war inzwischen der Regierung gelungen, einige tüchtige neuere Lehrkräfte, Donndorf, Ludwig und Grünenwald, zu gewinnen, die nun bei der Feststellung und Ausarbeitung eines neuen Bauplanes ihre reiche künstlerische Erfahrung mit in die Wagschale warfen. So entstand ein neuer Plan, ungleich reifer und zweckmäßiger als der erste, denn er beruhte auf dem Prinzip, den alten Bau ausschließlich den Sammlungen einzuräumen und durch einen Anbau zu erweitern, in der Nähe aber, auf einem hochgelegenen, trefflich beleuchteten, dem Staate gehörenden Grundstück eine neue Kunstschule zu errichten. Da indeß dieser Platz von einer allerdings wenig frequenten Straße durchschnitten wird, und die Stadt eine Ueberbauung derselben mittelst einer Bogendurchfahrt zurückwies, so mußte man das Gebäude in zwei getrennten Abtheilungen entwerfen, wodurch indeß der große Vortheil gewonnen wurde, die Bildhauerwerkstätten von dem Hauptgebäude zu trennen.

Mit diesem neuen Bauplan, der entschieden den früheren an Brauchbarkeit übertraf und von sämmtlichen Professoren der Anstalt nach reiflicher Prüfung gutgeheißen wurde, trat die Regierung kürzlich abermals vor die zweite Kammer. Man hätte nun denken sollen, die Volksvertreter, die ja unmöglich allesammt in die Einzelheiten eines solchen Planes vollständig eindringen können, würden den Entwurf, im Hinblick auf die Einstimmigkeit der Regierung und des Lehrerkollegiums, billigen und der Ausführung desselben keine weiteren Schwierigkeiten in den Weg legen. Allein der technische Berichterstatter der Kammer fand große Bedenken in der Zweitheiligkeit des Baues und der Beschränkung des Bauplatzes und stellte daher den Antrag, die Regierung um Wahl eines anderen Bauplatzes und um Vorlage neuer Pläne anzugehen. Obwohl der Correferent und mit ihm die Mehrheit der Kommission den Gegenantrag stellte, die Regierungsvorlage anzunehmen, wußten doch sämmtliche Techniker der Kammer, vier im Ganzen, den Plan der Regierung so zu diskreditiren, daß eine Majorität von 40 gegen 36 Stimmen denselben verwarf. Man sollte nun meinen, es werde sich dann wenigstens eine Majorität für den Gegenantrag auf Ermittelung eines anderen Bauplatzes und Vorlegung neuer Pläne gefunden haben. Mit nichten! Auch dieser Antrag wurde verworfen. Mit einem Worte, die Kammer der Abgeordneten hat erklärt: wir haben zwar vor drei Jahren eine Summe bewilligt und den damals vorgelegten viel ungünstigeren Bauplan genehmigt; aber heute verweigern wir nicht bloß einem entschieden besseren Bauplane die Genehmigung, sondern wir wollen auch von einem neuen Bauplatz und Plan nichts wissen. Also tabula rasa! Die 850,000 Mark sind zwar bewilligt, aber sie dürfen weder für den jetzigen, noch für irgend einen anderen Bauplan verwendet werden. Um aber vollends die Personenfrage und die Lage der Dinge zu kennzeichnen, bemerke ich, daß derselbe Berichterstatter, welcher den früheren weit ungünstigeren Bauplan empfohlen hatte — Baumgärtner heißt er und Professor an der Baugewerkschule ist er — vor Kurzem in der Presse damit drohte, daß vielleicht die Kammer den Bau eines zweiten Gymnasiums für dringender erklären werde; ja ein anderer Landsmann Schiller's und württembergischer Volksvertreter rieth sogar in der Kammer dem Ministerium, die Kunstschule nach München zu verlegen, d. h. also sie aufzuheben!

Und nach diesem ungeheuerlichen Votum, welches in jedem anderen Lande und in jeder anderen Stadt die Presse zu Erörterungen des Erstaunens, des Bedauerns, vielleicht auch der Entrüstung veranlassen würde, was thut und sagt die Lokalpresse des schwäbischen Landes und der württembergischen Hauptstadt? Nichts! Sie schweigt; sie kümmert sich nicht um diese Dinge; man mag über die Kunstanstalt des Landes das Todesurtheil aussprechen, — was geht das sie an? Wer im ganzen Lande kümmert sich darum? Niemand! Einfach Niemand!

Ich habe kurz vor dieser beklagenswerthen Katastrophe es für meine Pflicht gehalten, in einem Lokalblatt die ganze Angelegenheit noch einmal zu erörtern und habe dabei an jenen Ausspruch erinnert, den vor einem Menschenalter ein edler schwäbischer Künstler, Eberhard Wächter, gethan hat: „Hier ist der Kunstmord zu Hause." Ich habe gehofft, man werde diesen patriotischen Schmerzensschrei eines Landsmannes beherzigen und endlich von dem Lande den Fluch dieses furchtbaren Wortes nehmen. Vergeblich; es haben



doch in der Volksvertretung vierzig Stimmen gefunden, welche diesen Kunstmord in Permanenz erklären.

Was aus alledem mit trauriger Gewißheit hervorzugehen scheint, ist, daß man in einem solchen Lande es aufgeben muß, künstlerisches Leben wecken und fördern zu wollen. Vergeblich! Die Folgen freilich werden für die Kultur des Landes nicht ausbleiben. Die jungen Kunstschulen von Karlsruhe und Weimar haben uns bereits überflügelt, weil ihnen Raum, Licht und Freiheit geboten wird, ebenso wie die neuen Kunstgewerbeschulen von Karlsruhe, München, Nürnberg, und viele andere im Sinne der Zeit mit Klarheit und Entschiedenheit fortschreiten, während die einst gerühmten württembergischen Fortbildungsschulen einen immer bedenklicheren Grad von Plan- und Stillosigkeit in ihrer Leitung und ihren Leistungen an den Tag legen. Was das Land in dem großen Wettkampf menschlichen Strebens und Schaffens auf dem gewerblichen Gebiete durch den in Permanenz erklärten Kunstmord an Ansehen und Wohlstand einbüßen wird, werden wir bald genug erleben. W. Lübke.

Die erste Pariser Aquarell-Ausstellung.

Die „Société des aquarellistes français" in Paris ist dem Beispiele ihrer englischen und belgischen Genossen gefolgt und hat in der Rue Laffitte die erste eigene Ausstellung eröffnet. Wohl zählt sie nur einen engen Kreis von Mitgliedern, aber es sind fast lauter Künstler, deren Name einen guten Klang hat und deren Begabung für das Aquarell bisher im „Salon" nicht zur vollen Geltung kam, weil ihre eigenartigen Schöpfungen unter der Fülle des Unbedeutenden verschwanden. F. L. Français, Jules Jacquemart und Isabey, Detaille, de Beaumont und die beiden Leloir, Heilbuth, Lambert und Vibert stehen an der Spitze, die Landschaft, das Genre- und das Schlachtenbild sind vertreten, und diese erste Ausstellung berechtigt zu der Hoffnung, daß eine lange Reihe nachfolgen werde.

Gleich beim Eintritte fühlte man sich en famille; die Wände zweier mäßig großer Räume genügten für die eingesandten Arbeiten, und auch der Zufluß der Besucher concentrirte sich im Mai und Juni auf den „Salon", so daß die Rue Laffitte nur von wirklichen Kunstfreunden aufgesucht ward. Ihres Werthes bewußt, verschmähte die Gesellschaft jene Posaunenstöße und Paukenschläge, welche den „Indépendants" in der Avenue de l'Opéra Tausende zuführte.

Français, der Meister in der Landschaft, hat der Ausstellung durch sechs seiner Aquarelle ein stattliches Ansehen verliehen. Das „Ende des Winters", wo der goldene Sonnenuntergang, das Nahen des Lenzes verkündend, durch die Zweige bricht, und „Frühlingsanfang im Thale von Cernay", zartes jungfräuliches Grün und blüthenübersäte Obstbäume, sind seiner Hand würdige Werke. Bei dem „Waschbassin in Douarnenez" fällt wiederum den sich über das Wasser neigenden, schattenspendenden Bäumen der Löwenantheil des Interesses und der Ausführung zu. Eine kleine ovale „Ansicht von Tivoli" ist besonders fein und anmuthig. Jules Jacquemart zieht die Städteansicht, Parkeinblicke oder große Landschaftsbilder vor, welche er mit raschen kühnen Strichen fast skizzenhaft hinwirft. Er hat nicht weniger als neun Ansichten von Paris, Nizza und Mentone im Kreise. Unser Landsmann Heilbuth vereint das Genre mit der Landschaft; anmuthige Frauengestalten ruhen hier behaglich unter Bäumen „am Ufer" des Flusses, unweit des kleinen Bootes, und halten dort am Strande „zu Saint-Adresse" Siesta auf der Düne. Der Künstler führt uns auch in die „Villa Borghese" und stellt uns „römische Waisen" vor. Jourdain's Manier ist ähnlich, sein „un coup de main s. v. p." zeigt in der männlichen Gestalt, welche den Nachen in das Wasser zu schieben sucht, Kraft und Bewegung. „Départ pour la pêche", von H. Baron, behandelt fast dasselbe Thema; ein junges Mädchen reicht der schon im Boote befindlichen Gesellschaft noch eine dickbauchige Flasche nach und stützt sich dabei, in gefährlicher, überaus naturgetreuer Stellung, auf den hülfreichen Stamm der alten knorrigen Weide, deren Aeste über das Wasser hinabreichen. Blaue Flut und heller Himmel, lustige Gesichter und bunte Toiletten sind stets willkommene Dinge für den Aquarellisten. „Chez un imager" und „chez un sculpteur" fesseln durch Zeichnung und Kolorit; trotzdem darf man dabei nicht an Alma Tadema's gleichnamige Pendants denken. Beaumont's „porte d'un étudiant", mit der Hasenpfote an der Kordel und der daran befestigten Rose, greift in die Zeit der Grisette zurück. „C'est dommage, Marie" steht als Erläuterung des Blumengrußes mit Kreide in ungeübten Hieroglyphen auf der Thür. Das Bild gehört Alexander Dumas' Galerie an, wie überhaupt ein großer Theil der Aquarelle aus dem Privatbesitze hergeliehen ward. „Mme et Bébé" ist weit affektirter, auch giebt Baron seinen Gesichtern leicht einen zu rothen Schimmer.

Mit Detaille treten Humor und Leben in die Arena, Säbelgerassel ertönt und ein derber Fluch von bärtiger Lippe klingt dazwischen. Sein „Démenagement interrompu" zeigt diebische „Prussiens", welche Betten als gute Beute für die müden Glieder ansahen, und die zum Fächerschmucke gruppirten Pendulenfreunde entlocken selbst jedem unbefangenen Deutschen ein Lächeln. Das wüste Treiben des „Barrikadenbaues" weiß er im engen Rahmen zur Geltung zu

bringen; oft sind seine Miniaturgestalten nur mit wenigen kühnen Strichen hingeworfen, aber sie keuchen und schleppen, schimpfen und laden die Büchsen mit der vollen Wuth des Communards, der sich in die Enge getrieben sieht. Ein Herrn Maurocordato gehöriger französischer „Infanterist" besitzt alle Vorzüge von Detaille's Darstellungsweise; ein „Husar", ein „Dragoner" und ein „Trompeter", lauter typische Gestalten, reihen sich an. Doré, der Vielseitige, sandte eine ganze Serie buntes Allerlei ein, große Porträts, Märchenillustrationen, Genre, Fruchtstücke, Landschaften und eine Ansicht von der „Londoner Brücke", wie gewöhnlich Mittelgut neben genialem Aufblühen seiner reichen Erfindungsgabe und seiner bewunderungswürdigen Produktionskraft. Die Arbeiten Isabey's gleichen Skizzen an Kühnheit, dabei pflegt er seine Kircheninterieurs und Jagdbilder mit zuviel kleinen Gestalten zu bevölkern, so daß die klare Uebersicht verloren geht. Katzen, ein ganzes Körbchen voll! Wer anders als Louis Lambert vermöchte das ganze Geschlecht mit solcher Lebenswahrheit „beim Spiele" als „Familie" und „auf dem Anstande" gegen den Hühnerhund darzustellen. Katzen-Lambert ist ein Meister, dem es Wenige gleichthun. In Belgien vertritt Mme Ronner diese Specialität. Lami zog das Bunte in Kostümen und Gruppirung für das Aquarell vor und inspirirte sich bald an Molière, bald an Shakespeare, besuchte Venedig und Genua, doch auch Schottland und verschmähte das Studium der Niederländer nicht; sein „manège" enthält vereinzelte Anklänge an Philipp Wouwerman.

Louis Leloir's Aquarelle finden so lebhaften Beifall, daß seine acht Blätter sämmtlich schon versagt sind. Er weiß seinen Gestalten Leben einzuhauchen und sie in den seltsamsten Stellungen natürlich zu gruppiren. Bei seinem „premier pas" liegt die ganze Familie, Vater, Mutter und Bruder auf der Erde, um das Nesthäkchen mit Wort und Geberde zum ersten Schritte zu verlocken, während das Schwesterchen auf dem Tische kauert und strahlend zusieht. Die „Tambourinspielerin" ist, als Gegensatz dazu, eine anmuthige Reminiscenz an das Studium der Antike. Moritz Leloir's „Erklärung" des Vaterlandsvertheidigers an ein liebliches Mädchen in der Tracht des ersten Kaiserreiches auf der stillen Gartenbank der Tuilerien sagte uns am meisten von den fünf hier vereinten Proben seines Talentes zu. „Das Verbrechen" ward bei Vibert zur kleinen Chinesin, welche ein Porzellanungeheuer entwendete, mit dem Raube die Gartentreppe hinabstolperte und inmitten seiner Trümmer von der rächenden Hand der „Gerechtigkeit" erreicht wird. Freilich ist der Scherz zum Fächerschmucke bestimmt und köstlich ausgeführt. Der „Rabelais lesende Kardinal" schüttelt sich vor Lachen, und die Chorknaben prügeln sich auf dem mit hohem Grase überwucherten, verlassenen Friedhofe, dem „champ du repos", hinter der alten Dorfkirche schamlos um die Reste des geweihten Brodes. Vibert hat eine ausgesprochene humoristische Ader, die ihm zuweilen sogar, wie bei der „Apotheose des Herrn Thiers'", einen unvorhergesehenen Schabernack spielt. Jules Worms führt sich hier nur als Südländer ein, denn seine vier Aquarelle sind sämmtlich dem sonnigen Himmel Spaniens entnommen. Auch zwei Damen gehören der Gesellschaft der Aquarellisten an und haben bei der ersten Ausstellung nicht gefeiert. Die vielgereiste, an Kunstsinn und Talent reiche Baronin Nathanael von Rothschild läßt uns einen Blick in ihr Skizzenbuch werfen, sie führt uns in das „Haus des Castor und Pollux" im alten Pompeji, in ein „Bauernhaus bei Neapel", an die traumumwebten „Lagunen" sowie an den „Brunnen von Torre Annunziata", und überall findet sich dieselbe Leuchtkraft des Kolorits und die frische Auffassung des Ganzen wieder; Hildebrandt und Wilberg waren mehr als die Franzosen ihre Vorbilder. Die „Pensées", „Rosen" und „Feldblumen" von Madeleine Lemaire sind duftig und schön, ihr vor dem Globus studirendes Mädchen und die „Colombine" würden durch einen Zusatz von wärmeren Tinten in den Fleischtönen wesentlich gewinnen; wo Doré mildern könnte, müßte sie mehr beleben.

Die Société d'aquarellistes français darf mit diesem ersten Versuche durchaus zufrieden sein; möge diese Ausstellung das erste Glied einer langen Kette von stets an Umfang und Kunstwerth wachsenden Genossen bilden! Mit der Zeit werden sich dann auch die hervorragenden englischen und belgischen, italienischen und deutschen Aquarellisten als Gäste einfinden, damit eine Arbeit von Meisterhand der anderen zur Folie diene. — In Brüssel fand gleichzeitig die Ausstellung der Société belge d'aquarellistes statt; sie durfte sich rühmen, eine der jüngsten Schöpfungen Alma Tadema's „le Plaidoyer", sowie Beiträge von den Engländern Hoog, Toovey und Branchite, von den Holländern Mesdag, Blommers und Neuhuys, Moris, Ten Kate, Bosboom und Andern, von den Italienern Paglioni, Blanchi, Fontane, Maccari und Bartolini, und von den Deutschen Menzel und Scarbina zu umfassen. Diese Blüthezeit wird auch für die Société d'aquarellistes français kommen; wir freuen uns den bescheidenen Anfang gesehen zu haben und möchten ihm gern die Theilnahme der deutschen Kunstkreise zuwenden. Es sind keine „Indépendants" und keine „Impressionisten", sondern tüchtige Künstler, fast ohne Ausnahme „hors concours", wenn es sich um gewöhnliche Ehrenzeichen handelt, welche in der Rue



Laffitte die Pforten ihres Cercles fremden Gästen erschlossen, und darum kann ihnen in unserer Zeit der Ueberproduktion und der Halbheit der Erfolg nicht fehlen.
H. B.

Kunstliteratur.

S. M. **Dänisches Künstlerlexikon.** Aus dem Verlage von Andr. Fred. Höst zu Kopenhagen liegt jetzt vollständig vor: Dansk Konstnerlexikon af Philip Weilbach. Die dänische Kunst ist in deutschen Werken betreffender Art so stiefmütterlich behandelt, daß ein Specialwerk wie das des Herrn Weilbach den Forschern geradezu unentbehrlich erscheinen muß. Zwar sind unter den Malern, Bildhauern und Architekten Dänemarks bisher nur wenige erstanden, denen es gelungen ist, sich dem allgemeinen europäischen Bewußtsein gegenüber einen anerkannten Namen zu erwerben; Maler wie Abildgaard und Juel, Eckersberg, Lundbye, Skovgaard und Marstrand, Bildhauer wie Wiedewelt und H. W. Bissen, Baumeister wie Harsdorff und Bindesböll verdienen es doch gewiß, so wie mancher noch lebende dänische Künstler, auch außerhalb des Vaterlandes gekannt und gewürdigt zu werden. Eben jetzt scheint die dänische Kunst im Begriff zu sein, ihre bisherige, der universellen Entwickelung gegenüber isolirte Stellung aufzugeben, selbstverständlich jedoch mit Beibehaltung des eigenthümlich nationalen Gepräges; jüngere Kräfte arbeiten sich rüstig empor, und fern ist sicher die Zeit nicht, da auf den Weltausstellungen die Kopenhagener Künstler für sich einen beachtenswerthen Platz behaupten können. — Unter den von Herrn Weilbach genannten Namen finden sich natürlich eine Menge, an denen den deutschen Forschern niemals gelegen sein wird; ist ja doch ein Gleiches bei allen Handbüchern dieser Art der Fall. Dem Verfasser ist es aber in glücklichster Weise gelungen, seine Arbeit so zu begrenzen, daß er (auf 52 Druckbogen) den bedeutenderen Meistern eine verhältnißmäßig beträchtliche Seitenzahl (so dem Thorwaldsen etwa 30, Marstrand 14, Anton Melbye 3, J. A. Jerichau 4 Seiten) widmen konnte. Seine Darstellung ist, wie es einem solchen Werke geziemt, eine wesentlich objektive; die Biographie ist ihm die Hauptsache, als Kritiker beschränkt er sich auf das Nothwendigste. Als ein sehr vollständiges, zuverlässiges und klar geschriebenes Werk verdient Weilbach's Lexikon empfohlen zu werden; der kurz gefaßte Stil macht es selbst denjenigen Deutschen, denen die dänische Sprache sonst nicht geläufig ist, zum Nachschlagen brauchbar.

x. **Von dem Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen** ist kürzlich das 2. Heft, die Kunst des Mittelalters behandelnd, erschienen. Das dritte und letzte Heft wird nach einer Ankündigung der Verlagshandlung im Herbst erscheinen und in zwei Abtheilungen ausgegeben, von denen die eine die italienische Kunst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, die andere die nordische Kunst vom 15. bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts zum Gegenstande hat.

o **Burckhardt's Cicerone**, bekanntlich eine der eigenartigsten und geistvollsten Erscheinungen auf dem Gebiete der kunsthistorischen Literatur, erlebt gegenwärtig im Seemann'schen Verlage seine 4. Auflage. „Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens", nannte der Verfasser sein Werk, und in der That dürfte der Genuß einer italienischen Reise für alle diejenigen sich wesentlich erhöhen, welche Burckhardt's treffliche Arbeit schon vor der Abreise zu Rathe ziehen. Mit jeder neuen Auflage hat das „kleine dicke Buch" an dankbaren Lesern gewonnen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß dies in erhöhtem Maße auch bei der neuen Auflage der Fall sein wird, zumal dieselbe für den praktischen Gebrauch durch die größere Ausführlichkeit der sich der Form eines Führers nähernden Register wesentlich gewonnen hat; auch durch schlankeres Format und besseren Druck zeichnet sich die neue Auflage vor ihren Vorgängerinnen vortheilhaft aus. Der Inhalt hat eine andere Gliederung erfahren, insofern die antike Kunst als besonderes Bändchen den 1. Theil und die mittelalterliche und moderne Kunst den natürlich dreifach so starken 2. Theil bildet. Von letzterem liegen die Abtheilungen Architektur und Skulptur bereits fertig vor, die Abtheilung Malerei ist noch im Erscheinen begriffen. Was die Bearbeitung anlangt, so ist dieselbe in einzelnen Partien eine wesentlich umgestaltende gewesen. Der Herausgeber, Dr. W. Bode, hat dabei nicht nur seine eigenen gründlichen Forschungen verwerthet, sondern sich daneben der Hülfe tüchtiger Spezialforscher bedient, wie denn auch Burckhardt selber Hand an's Werk gelegt hat, um einzelne Abschnitte nach seinen Aufzeichnungen weiter auszuführen und zu berichtigen.

x. **Das unter dem Titel „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit"** im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheinende, von Dr. Rob. Dohme herausgegebene reich illustrirte Sammelwerk hat in den letzten Monaten wieder einige Schritte zu seiner Vervollständigung gemacht. Die neuen Lieferungen behandeln Lionardo und Luini (von Carl Brun), Bellini (von H. Janitschek), Giorgione (von H. Lücke), Palma Vecchio (von A. Rosenberg), Correggio (von J. P. Richter), die Bologneser Malerschule (von H. Janitschek). An dem 5. Bande, der die italienischen Schulen abschließt, fehlen somit nur noch einige wenige Hefte, deren Erscheinen bis zum Herbst in Aussicht gestellt wird.

* **Bufalini's Plan von Rom noch einmal.** Wir haben in einer Notiz der letzten Nr. die Meinung ausgesprochen, daß die fehlerhafte Datirung (1502 statt 1551) auf der neuen Ausgabe von Bufalini's Plan von Rom aus der eiligen Herstellung des Druckes zu erklären sei. Diese Meinung war irrig. Wie aus R. Lanciani's begleitendem Text (Indice delle denominazioni topografiche contenute nella pianta), von dem wir erst jetzt Einsicht nehmen konnten, hervorgeht, steckt der Fehler schon in der Vorlage der neuen Ausgabe, der in einem Kloster zu Cuneo aufgefundenen Federzeichnung des Planes. Die Herausgeber haben es für geboten erachtet, in einer Facsimile-Ausgabe den Fehler auf dem Plane beizubehalten und ihn nur im Texte zu berichtigen.

Todesfälle.

Jan Swerts, Direktor der Kunstakademie in Prag, geb. 1820 in Antwerpen, ist am 11. August in Marienbad gestorben.

Preisbewerbungen.

An der Wiener Akademie der bildenden Künste fand Dienstag d. 22. Juli die jährliche Preisvertheilung durch den Unterrichtsminister statt. Es wurden folgende Preise zuerkannt. Allgemeine Malerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Odysseus auf der Eberjagd mit den Söhnen des Autolykos" (Odyssee, 19. Gesang, Vers 445 bis 454) Herr Johann Styka aus Lemberg in Galizien; der Lampi'sche Preis für Aktzeichnungen nach der Natur Herrn Adolph Boehm aus Wien; ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammt-Studien Herrn Uros Predic aus Orlovat in Ungarn. Allgemeine Bildhauerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Die Ausstoßung aus dem Paradiese" (1. Buch Mosis, 3. C.) Herrn Johann Scherpe aus Wien; ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammt-Studien Herrn Rudolph Vital aus Wien; der Reuling'sche Preis für eine nach der Natur modellirte Figur Herrn Robert Raab aus Hernals bei Wien. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Eisenmenger: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Koloman Deutsch aus Bacs in Ungarn. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Trenkwald: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Hermann Berger aus Verbo in Ungarn. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Griepenkerl: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Georg Subic aus Poljane (Krain). Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Kundmann: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Johann Rathausky aus Wien. Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Zumbusch: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Thaddäus Blotnicki aus Lemberg in Galizien. Specialschule für Landschaftsmalerei: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Einsamkeit" (Gedicht von Lenau) Herrn Emil Vandory aus Pest; ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Franz Bitschnau aus Wien. Specialschule für Kupferstecherei: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Ludwig Mi-

chalek aus Temesvar. Specialschule für Graveur- und Medailleurkunst: Ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammt-Studien Herrn Otto Burger aus Wien; ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Joseph Reisner aus Wien. Specialschule für Architektur des Herrn Professors Schmidt: Der Pein'sche Preis für Gesammt-Arbeiten Herrn Lucian F. Plympton aus Horseheads (Nordamerika); der Rosenbaum'sche Preis für die beste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines großen Candelabers (nach gegebenem Programme) Herrn Christian Bummerstedt aus Bremen (deutsches Reich); der Gundel'sche Preis für die besten Gesammt-Studien Herrn Alexander Aigner aus Temesvar. Specialschule für Architektur des Herrn Professors von Hansen: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines Sommerpavillons (nach gegebenem Programme) Herrn Eustemius Stujannopulos aus Philippopel; der Haggenmüller'sche Preis für Gesammt-Arbeiten Herrn Johann Scheiringer aus Wien; ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Heinrich Roleder aus Lauczka in Mähren.

Personalnachrichten.

* Prof. Dr. M. Thausing wurde zum Ordinarius an der Wiener Universität befördert. Dr. Hans Semper, bisher Privatdocent an der Universität Innsbruck, wurde zum außerordentlichen Professor an derselben Hochschule ernannt. Dr. Rob. Vischer, früher Scriptor an der akadem. Bibliothek zu Wien, hat sich an der Universität München als Privatdocent habilitirt. Die Londoner R. Academy of Arts ernannte die Maler L. Alma Tadema zum Mitgliede und Hubert Herkomer zum Associate.

Sammlungen und Ausstellungen.

* r * **Aus Tirol.** Die tirolische Kunstausstellung, welche in den Räumen der Insbrucker Universität am 9. August eröffnet wurde, darf auch neben der Münchener Ausstellung einiges Interesse beanspruchen, wenn sie auch von modernen Meistern wenig bietet. Dafür sind die Künstler der Barockzeit ausgiebig vertreten, so Troger, Knoller, Unterberger und wie sie alle heißen, deren Arbeit sich meist in den Händen von Privaten oder in Klöstern befinden. Viele Handzeichnungen und Farbenskizzen, die sonst unzugänglich sind, wurden ebenfalls für die Ausstellung hergeliehen. — Ein werthvolles Werk von Canova hat vor einiger Zeit der Friedhof in Botzen erhalten. Es ist die Marmorbüste einer alten Frau. Die Züge der Matrone zwangen den Künstler zu einer schärferen Charakteristik, als sie sonst in seinem Wesen lag. Die Büste stellt die Frau eines Mailänder Kaufmannes dar, eines gewissen Caimi; ihre Tochter heirathete einen österreichischen Offizier und wanderte mit diesem 1848 nach Tirol aus; als sie starb, wurde sie in Botzen begraben und ließ durch testamentarische Verfügung die Büste ihrer Mutter auf das Grab stellen, wohin sie freilich eigentlich nicht gehört. — In der Glasmalereianstalt zu Insbruck wurde wieder ein prachtvolles Fenster für die Stiftskirche der Cisterzienser zu Hohenfurt in Böhmen fertig. Es stellt in sechs Feldern, je drei übereinander, das Leben und Martyrium des böhmischen Landespatrones Johann von Nepomuk dar, dessen unverwesliche Zunge im Kloster aufbewahrt wird. Gerade dadurch, daß das Fenster nicht ein Hauptbild giebt, was im Grunde genommen dem Stilgesetz für solche Werke widerspricht, sondern den Stoff auf sechs kleinere Flächen vertheilt, nähert es sich dem Charakter der mittelalterlichen Werke dieser Art. Die gothische Architektur ist von J. Schmidt, die figürliche Komposition von J. Schatz. — In Arbeit sind jetzt sieben Fenster — drei große und vier kleine — für die neue Marienkirche in Stuttgart, welche Oberbaurath Egle erbaute. Sie umfassen einen Cyklus aus dem Leben Christi; die Zeichnungen lieferte Professor J. Klein.

S. M. **Kunstindustrielle Ausstellung zu Kopenhagen.** Am 17. Juli wurde in dem großen, für die Ausstellung von 1872 aufgeführten Gebäude eine retrospektive kunstindustrielle Ausstellung eröffnet. Ohne sich in Beziehung auf Mannichfaltigkeit der Objekte oder auf Reichthum an Prachtstücken mit den größeren Unternehmungen dieser Art in anderen Ländern messen zu können, bietet die Kopenhagener Ausstellung doch besonders durch verständige Auswahl, schöne Ordnung und ansprechendes Arrangement der vorhandenen Gegenstände, nicht minder durch wirklichen Werth vieler derselben ein nicht geringes Interesse dar. Der Katalog umfaßt 1826 Nummern, welches jedoch so zu verstehen ist, daß sehr oft ganze Sammlungen unter einer einzelnen Nummer aufgestellt sind, so die große Auswahl altdeutscher steinerner Krüge, die zum Theil sehr schönen silbernen Becher, Krüge und Kannen, die reichen Ausstellungen von altem Kopenhagener Porzellan und mehrere Sammlungen von Rüstungen und Waffen. An Schnitzwerken verschiedener Art ist die Ausstellung sehr reich, so an Möbeln, hölzernen Altarbildern, elfenbeinernen Figuren und Gruppen u. s. w.; eine für die Kostümkunde sehr wichtige Sammlung von Trachten ist vom königlichen Theater hergeliehen. Die umfassende Porträtgalerie ist in historischer Beziehung bei weitem bedeutender als in künstlerischer, enthält jedoch auch manche gute Arbeit. Am interessantesten wird man die vollständig montirten Interieurs finden; sehr anschaulich illustriren sie das dänische Volksleben, besonders unter den Bauern Seelands und der Insel Amack. Im Ganzen ist die Ausstellung, die bis zum Anfang Oktober geöffnet bleibt, eher eine historische als eine „Kunst- und Industrieausstellung" zu nennen; ihre meisten und schönsten Bestandtheile sind Sachen aus der Zeit von 1500—1800, während die neueste Kunstindustrie fast gar nicht vertreten ist, und das Ganze seinen wesentlichsten Reiz durch die trefflich durchgeführte chronologische Ordnung erhält.

In Lübeck wird vom 3. September an eine Lokal-Ausstellung älterer Erzeugnisse des Kunstgewerbes stattfinden. In Folge der Anregungen, welche das betreffende Komité gegeben, sind bereits eine große Menge interessanter Gegenstände aus Privatbesitz zugesagt. Auch Kirchen und andere öffentliche Anstalten werden sich an der Ausstellung betheiligen, so daß man sich eines überaus günstigen Ergebnisses versehen darf.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 6. Mai d. J. legte der Vorsitzende, Herr Curtius die neu erschienenen Werke kunstgeschichtlichen Inhaltes vor (namentlich Helbig's Italiker in der Po-Ebene und die neue Ausgabe von Dennis' „Etrurien") und besprach die neueren Versuche zur Erklärung und Wiederherstellung der Nike des Paionios. Sodann besprach er einen Theil der römischen Festschriften, Michaelis' Geschichte des Instituts und Dr. Meyer in München über Diptycha. Herr Schöne berichtete über die Jubelfeier des römischen Institutes, welcher er als Delegirter des preußischen Cultusministeriums beigewohnt hatte. Herr Fränkel sprach über die jüngst von Th. Homolle in Delos entdeckte Inschrift an dem äußerst primitiven Steinbilde einer Artemis. Sie ist von der höchsten Alterthümlichkeit; als Dedikantin nennt sie die Naxierin Nikandre und sie bestätigt das schon früher ersichtliche spröde Verhalten des naxischen Alphabets zur Schreibweise des ionischen Festlandes durch ihre Darstellung der E-Laute und des Xi. Dazu machte der Vortragende Mittheilung von der gleichfalls naxischen Weihinschrift an Apollon, welche sich an einer vorzüglichen, diesen Gott darstellenden Bronze des Kgl. Museums befindet und sicher aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. stammt. Aus der großen Zahl von Schriften, die das Jubiläum des archäologischen Instituts veranlaßt hat, wurde von Herrn Bormann vorgelegt die der „iuvenes Capitolini" des 100. Semesters; mit diesem Namen ist das italienische ragazzi übersetzt, das schon seit geraumer Zeit stehend geworden ist für die mehr oder weniger jungen deutschen Gelehrten, die im Winter sich um das Institut sammeln. Der Vortragende gab eine kurze Uebersicht des Inhaltes. Man giebt darin eine bestechende Verbesserung des Vitruv; Kieseritzky erklärt die bekannte sogenannte Danaide im Vatikan als Genredarstellung eines Mädchens, das sich zum Waschen anschickt; Purgold die zwei Figuren auf der berühmten Basis von Villa Pamfili als Honos und Virtus. Von Duhn bringt eine stattliche Reihe von jetzt zerstreuten, einst zu einem bedeutenden römischen Bauwerke aus der ersten Kaiserzeit gehörenden Reliefs zusammen. Joh. Schmidt stellt zusammen, was man über die in der späteren Kaiserzeit untergegangene Stadt Carsulae ermitteln

kann und giebt eine Sammlung ihrer inschriftlichen Denkmäler. Der Vortragende selbst hat in Facsimile eine sehr alterthümliche und mit durch seine Bemühungen an's Tageslicht gezogene lateinische Urkunde veröffentlicht, die sich im Gebiete von Spoleto auf einem in der Wand einer zerstörten Kapelle vermauerten Steine befand. Der Wortlaut ist: Honce loucom ne qus violatod ne que exvehito ne que exferto quod louci siet ne que cedito, nesei quo die res deina anua fiet; eod die, quod rei dinai cau[s]a [f]iat, sine dolo cedre [l]icetod. Sei quis violasit. Jove bovid piaclum datod; sei quis scies violasit dolo malo, dovei bovid piaclum datod et a[sses] III. moltai suntod. Eius piacli moltaique dicator[e] exactiv est[od]. An die kurze Erläuterung der Worte knüpfte Herr Mommsen eine Bemerkung über das räthselhafte Wort dicator. Herr Robert legte die Gratulationsschrift des athenischen Instituts vor, in welcher Furtwängler und Löschke in sehr sorgfältiger und stilgetreuer Wiedergabe diejenigen Thongefäße zusammengestellt haben, welche in den sechs von dem Steinring umschlossenen Gräbern auf der Akropolis von Mykenae gefunden, mithin relativ datirbar sind; hinzugefügt sind die beim Heraion in Argos gefundenen, sicherlich in dieselbe Periode gehörigen Thongefäße. In dem sehr knappen Texte bemühen sich die Herausgeber mit großem Glück die Gefäße nach Technik und Dekoration in einzelne Kategorien zu scheiden und das relative Alter zu bestimmen. Referent sprach die Hoffnung aus, daß es den Herausgebern ermöglicht werde, die übrigen mykenäischen Thongefäße, wie die verwandten in Spata, Nauplia, auf Rhodos u. a. O. gefundenen in derselben Weise zu publiciren. Die Arbeit sei für die Geschichte der griechischen Gefäßbildnerei wie für die der Entwickelung der Dekoration von hoher Wichtigkeit und könne keinen besseren Händen anvertraut werden. Hierauf legte der Vortragende die bei demselben Anlaß erschienene Festschrift der Universität Bonn vor, die eine Abhandlung Reinh. Kekulé's über ein im dortigen Museum befindliches, eine Scene des Leda-Mythus darstellendes Vasenbild enthält. Mit Recht nimmt der Verfasser Attika als die Heimath dieses Darstellungstypus an. Herr Sachau legte eine Photographie des von W. Wright, „Note on a bilingual inscription" veröffentlichten, in England an der Stelle des römischen Begräbnißplatzes bei South Shields gefundenen Grabsteines einer Freigelassenen Regina, Gattin des Palmyreners Barates, vor und erläuterte seine lateinisch-palmyrenische Inschrift. — In der Sitzung vom 10. Juni legte der Vorsitzende das Werk von Saloman in Stockholm über die Venus von Milo vor, sowie eine Skizze des Grabdenkmals von Merten, welche Herr Baumeister Tornow aus Metz eingesandt hatte. Dann besprach er die letztgefundenen Ergänzungen der Skulpturwerke von Olympia. Herr Dobbert hielt einen Vortrag über das Eindringen antiker Elemente in die italienische Kunst des späteren Mittelalters; er zeigte, daß Niccolo Pisano (um 1260) in ganz unvermittelter Weise Nachahmungen antiker Figuren, welche sich im Campo santo in Pisa befinden, in seine Darstellungen christlichen Inhaltes versetzte. Wesentlich anders wird die Antike benutzt, nachdem durch Dante, Petrarca, Boccaccio 2c. die antike Gedankenwelt ihren Einzug in die Literatur gehalten. Diese veränderte Einwirkung wurde durch den Vortragenden an dem unter dem Namen „der Triumph des Todes" bekannten Wandgemälde des Campo santo in Pisa aus der 2. Hälfte des 14. Jahrh. (welches in Abbildungen vorlag) nachzuweisen versucht. Zunächst wurden einige Figuren des Gemäldes hervorgehoben, zu denen im Campo santo befindliche antike Reliefs wahrscheinlich den Anstoß gegeben: so wurden die fliegenden Putten, welche (in der Mitte des Gemäldes) die Schriftrolle halten, mit entsprechend verwendeten Eroten an Sarkophagen im Campo santo verglichen. Auch die geflügelten Genien (nicht Engel!) mit den Fackeln in den Händen wurden auf antike Vorstellungen zurückgeführt, und zu diesem Zwecke ward hingewiesen auf die mehrfach unter den Antiken des Campo santo vorkommenden stehenden Todesgenien mit gesenkter Fackel, sowie auf zwei fliegende, Fackeln tragende Eroten über einem Ehepaare (Lasinio, tav. XXV) und den (stark verdorbenen) Hymenaios an dem Sarkophage mit dem Raub der Persephone (Lasinio, tav. CXXIX, CXXX), der wohl dem Hymenaios an dem entsprechenden Sarkophage in Florenz (Uffizien, Nr. 45) ähnlich gewesen sein werde. Dann ging der Vortrag zur Betrachtung der Hauptfigur der rechten Hälfte des Gemäldes über, der „Morte". Diese Personifikation des Todes läßt sich nicht aus der mittelalterlichen Tradition, die den Tod als Skelet auffaßte, herleiten, vielmehr dürfte sie unter dem Einfluß antiker Dichtung entstanden sein. Von griechischen Schilderungen könnten bei dem Stande der griechischen Studien in der 2. Hälfte des 14. Jahrh. allenfalls diejenigen der Keren, Ilias XVIII. und im „Schild des Herakles" 249 in Betracht kommen. Schlagender aber sind die Stellen römischer Dichtungen, welche damals mit Begeisterung gelesen wurden. Der Mors als eines weiblichen Wesens erwähnen: Vergil, Aen. IV, 451, XI, 197 (zu dieser Stelle spricht auch Servius von einer dea Mors); Lucanus, Pharsalia, VI, 601. Folgende Stellen charakterisiren Mors in einer der Gestalt der Morte im „Triumph des Todes" mehr oder weniger entsprechenden Weise: Horatius, Sat. I. II, 1, V, 57. Seneca, Oedipus, 165. Seneca, Hercules furens, 559. Statius, Thebais, I, 632 und VIII, 376. Die Morte des Pisaner Gemäldes wählt sich die Jugendlichen, Lebensmuthigen zum Opfer, während sie an den Elenden, welche zu sterben wünschen, vorüberfliegt. Ein ähnlicher Gegensatz findet sich auch in der antiken Dichtung, so in der „Alkestis" des Euripides 48 und 55; Seneca, Troerinnen V, 1181. Die Sense in der Hand der „Morte" ist der christlich mittelalterlichen Symbolik (vgl. Psalm 37, V. 2) entnommen: bei einem Werke des 14. Jahrh., welchem Dante die Signatur gegeben, hat es nichts Ueberraschendes, antike und mittelalterliche Elemente mit einander gemischt zu finden. — Herr Adler berichtete hierauf über die letzten architektonischen Funde in Olympia. — In der Sitzung vom 1. Juli sprach Herr Engelmann über Erweiterungen, welche die Phineus-Sage in letzter Zeit durch Monumente erfahren hat. Zu den zwei früher bekannten Vasendarstellungen fügte Flasch eine dritte; eine vierte und fünfte wurde in London neuerdings gefunden; eine sechste, aus Aegina stammend, kam vor Kurzem in das Berliner Museum, und dazu glaubt der Vortragende noch als siebente Darstellung ein Relief fügen zu können, nämlich das bekannte Ephesische Säulenrelief, dessen Figuren sämmtlich in den Mythus hineinpassen. Die am äußersten Ende rechts nur theilweise erhaltene Figur ist König Phineus, darauf folgt nach links eine Frau, Hermes, eine zweite Frau, und einer der Boreaden; außerdem sind die Spuren eines ruhig stehenden Argonauten erhalten. Es ist der Moment vor dem Erscheinen der Harpyien dargestellt, wie aus dem vorläufig noch ruhigen Stand des Boreaden und dem aufwärts spähenden Blicke des Hermes hervorgeht. Der fehlende Theil enthielt den zweiten Boreaden, vielleicht noch einen Argonauten und eine Frau als Zuschauer, und auf der linken Seite des Phineus, rechts vom Beschauer, den Tisch mit Speisen. — Herr Robert machte gegen diese Deutung unter andern Bedenken geltend, daß sie die nothwendigen Figuren zum Theil als weggebrochen annehmen muß, und daß die Anwesenheit des Hermes vor dem Erscheinen der Harpyien im Mythus nicht begründet sei. Er selbst erklärte die geflügelte Figur als Thanatos, der auch in der Alkestis des Euripides ein Schwert führe, und erkennt in der Darstellung die Rückführung einer Todten, also der Alkestis oder der Eurydike. — Herr Kaupert legte eine Aufnahme und vier Durchschnitte der Akropolis vor. Herr Curtius berichtete über die letzten Funde in Olympia, besprach Holm's Aufsatz aus dem Archivio storico Siciliano N. S. Anno III: „Due iscrizione grecche concernenti la Sicilia, trovate negli scavi di Olimpia", die von G. B. de Rossi verfaßte Festschrift des archäologischen Instituts über römische Stadtpläne, sowie die demselben Institut von den Universitäten Kiel und Wien gewidmeten Abhandlungen, welche Forchhammer, sowie O. Hirschfeld und Benndorf zu Verfassern haben. Die letztere Schrift veranlaßte den Vortragenden, im Anschluß an die vorgelegten Kaupert'schen Karten die Lage und das Alter des Heiligthums der Athena-Nike zu besprechen. Herr Bormann besprach den Text zu Rossi's Piante di Roma und erläuterte insbesondere das noch räthselhafte Monument aus Grotta ferrata mit der Inschrift REG. VII. AT. TRES. SILANOS. AT. V.

Zeitschriften.

The Academy. No. 374—376.
Alessandro Castellani: Degli Ori e dei Gioielli nella Esposizione di Parigi del 1878, von R. St. Poole. — Exhibition of works in black and white; Pictures by J. de Nittis, von J. C. Carr. — Mary Sympson Christison †, von S. R. T. Mayer. — P. Raff. Garucci: Early and Mediaeval Christian Paintings, von J. O. Westwood. — J. Ch. Cox: Notes on the Churches of Derbyshire, von Ch. J. Robinson. — Excavations and discoveries of antiquities in the territory of Sybaris, von F. Barnabel. — Frederick R. Lee, von M. M. Heaton.

Kunst und Gewerbe. No. 28—30.
Ein romanisches Kästchen in der Stiftskirche zu Essen, von G. Humann. (Mit Abbild.) — Leipzig, Kunstgewerbe-Ausstellung. — Die Schnitzschule in Mondsee, von G. Dahlke.

Blätter für Kunstgewerbe. No. VI.
Zur Reform des Ausstellungswesens. — Ein unehrliches Handwerk. — Moderne Entwürfe: Handtuch-Bordure; Bronze-Uhr; Haus-Altar; Ampel; Eingelegte Cassette; Tasse aus Silber.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

4. September



Nr. 42.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Platz für das deutsche Reichstagsgebäude. — Der Pariser Salon. III. — Korrespondenz: Dresden. — Wappen des österreichischen Herrscherhauses; V. Champier, L'année artistique; Lübke's Geschichte der italienischen Malerei. — Münchener Kunstgewerbe-Verein. — Kunstverein in Heilbronn. — Stuttgart: Ausstellung; Die 53. Ausstellung der königl. Akademie der Künste in Berlin. — Die Baufrage der Stuttgarter Kunstschule; Prof. C. Scheuren; Karl Bränner; Ernst Stückelberg; Prof. Chr. Griepenkerl; Prof. Bleibtreu; Berliner Architektenverein; Der Flügelaltar des Q. Massys; Die Direktion des bisherigen „Deutschen Gewerbe-Museums"; Das Denkmal des Herzogs Karl von Braunschweig. — Kölner Kunstauktion. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

No. 43 der Kunstchronik erscheint mit dem 12. Heft der Zeitschrift am 18. September.

Der Platz für das deutsche Reichstagsgebäude.

Die Vorschläge bezüglich der Situirung des Reichstagsgebäudes haben sich in neuerer Zeit wesentlich auf die Umgebung des Königsplatzes concentrirt, und wenn auch neuerdings der Vorschlag der Reichsregierung, die früher für das Gebäude bei der Konkurrenz in Aussicht genommene Stelle zu wählen, leider zunächst abgelehnt worden ist (zum wesentlichen Theil, wie es scheint, mit Rücksicht auf die Wahlen zum Abgeordnetenhause), so sollen hier doch alle am Königsplatz in Aussicht genommenen Plätze in Bezug auf ihre zweckmäßige Gestaltung einer Untersuchung unterzogen werden. Wenn dabei mit Absicht vermieden wird, für irgend einen Platz einseitig und allein einzutreten, so halte ich dieses bei einer künstlerisch-technischen Untersuchung überhaupt für angemessener, wenn auch der Eitelkeit und dem Ehrgeiz, unter allen Umständen eigene Vorschläge zur Geltung zu bringen, das Gegentheil, die Zuspitzung des Urtheils auf nur einen einzigen Platz, mehr genügen mag.

Im Allgemeinen erscheint die Umgebung des Königsplatzes mit Rücksicht auf die Siegessäule, welche wesentlich auch den das Deutsche Reich schaffenden Siegen von 1870—71 gilt, für den Platz eines Reichstagsgebäudes besonders geeignet, wenn auch der Maßstab der Säule eine gewisse Schwierigkeit für die Gestaltung des Gebäudes bietet; hat doch dieser Umstand den Sieger in der Konkurrenz für das Reichstagsgebäude veranlaßt, in einer Zuschrift an die Reichstagsmitglieder sich gegen den auf der Platzachse liegenden sogenannten Alsenplatz in motivirter Weise auszusprechen, wobei er, wenn man den Platz lediglich in seiner jetzigen Abgrenzung in's Auge faßt, in der Hauptsache Recht hat. Andererseits ist der Abgeordnete Reichensperger gerade für diesen Platz in sehr warmer Weise eingetreten und hat mit geringer Mehrheit die Zustimmung des Reichstages erreicht. So weit Reichensperger's Urtheil nicht auf technischem, von ihm selbst angezogenem Urtheil beruht, sind auch die Gründe, welche derselbe anführte, sehr beachtenswerth. Denn es liegt an und für sich nahe, ein Gebäude, welches eine gleichberechtigte Parallele wohl nur in dem nicht in Berlin zur Ausführung kommenden obersten Reichsgerichtshof finden würde, nicht auf einen Parallelismus in der Platzdisposition anzuweisen, sondern demselben eine centrale oder achsiale Lage bezüglich des Platzes zu geben. Aber die Hauptachse des Königsplatzes wird für immer durch die Frontansicht der Siegesgöttin auf der Platzmitte, also durch die Siegesallee bestimmt.

Eine solche Lage auf der Hauptachse des Platzes kann demnach nur, was auch an und für sich sehr wohl zulässig ist, hinter der Siegessäule in der Richtung auf den Humboldtshafen zu angenommen werden. Bis soweit würde man Herrn Reichensperger sehr wohl zustimmen können. Dieses ist aber nicht der Fall, wo er speciell technisches Urtheil anzieht und wo es sich um die Platzbegrenzung auf der nördlich vom Königsplatze freiliegenden Stelle, dem sogenannten Alsenplatze, handelt. Dieser Platz liegt unbedingt zu nahe an der Siegessäule, hinter der man keinen Stand-

punkt mehr für das Reichstagsgebäude gewinnen würde, während dasselbe bei einem Standpunkte vor der Siegessäule und selbst in der ganzen Siegesallee erdrückt würde, wie dieses von Bohnstedt richtig hervorgehoben wird. Es ist auch bei dem interessanten Konkurrenzprojekte dieses Architekten der Hauptgebäudekörper nicht wesentlich höher als der Unterbau der Siegessäule, welcher dabei von der Siegesallee aus den mächtigen triumphbogenartigen Portalbau fast ganz decken würde.

Dabei steht die Vorderfront des Alsenplatzes in merklicher Weise schiefwinkelig zur Platzachse, und die Front des Reichstagsgebäudes würde diesen schiefen Winkel beibehalten müssen. Wenn auch eine architektonische Lösung trotz dieses mißlichen Umstandes nicht unmöglich ist, so ist sie doch sehr erschwert; jedenfalls würde der schiefe Winkel zur Schönheit des Platzes, welcher in der einen Seitenfront über 10 Meter breiter ist als in der anderen, nicht gerade beitragen.

Zudem ist der Alsenplatz für eine zweckmäßige und schöne Lösung des Grundrisses von zu geringer und auch von geringerer Tiefe, als dieses bei der Reichstagskonkurrenz als zweckmäßig angenommen war.

Es läßt sich allen diesen Uebelständen aber sehr wohl abhelfen, wenn man das Reichstagsgebäude über die Bismarckstraße hinüber verlegt und die bezüglichen Häuser ankauft. In diesem Falle würde sich an der Nordseite des Königsplatzes für das Reichstagsgebäude ein sehr schöner Platz schaffen lassen, welcher zugleich nahezu die Achse von Siegesallee, Königsplatz und Siegessäule einnehmen würde. Wenn dabei auch zu bedauern wäre, daß der Durchblick von der Alsenbrücke zum Königsplatz, worauf ich großes Gewicht lege, verloren geht, so fiele dies doch gegen den Vortheil, einen schönen Platz für das Reichstagsgebäude in erhöhter Lage gegen den Königsplatz zu erhalten, nicht in's Gewicht. An und für sich ist die jetzt vorhandene, besonders großartige Straßen- und Platzanlage zwischen Thiergartenstraße und Humboldtshafen so schön entwickelt, daß man sie ohne genügenden Grund ungern aufgiebt.

Es ist demnach der Alsenplatz, welcher, von der Straße abgesehen, dem Kronfiskus gehört, für das Reichstagsgebäude nur bei einer sehr wesentlichen Erweiterung zu empfehlen, welche gestattet, dasselbe von der schiefen Front des Königsplatzes, sowie von der mächtigen Siegessäule wesentlich zu entfernen.

Von hervorragenden Architekten seit langer Zeit am meisten empfohlen ist der Platz, auf dem das Kroll'sche Etablissement steht. Dieses müßte dann mit seinen Gebäudeanlagen ganz angekauft werden, jedoch ohne die Bodenfläche, welche dem Kronfiskus gehört. Da der Platz zur Seite der Hauptachse des Königsplatzes liegt, würde es nöthig sein, die gegenüberliegende Seite ebenfalls in einer mehr monumentalen Weise zu bebauen, als dieses jetzt der Fall ist. Doch wird es schwer sein, seit das Reichsgericht nach Leipzig verlegt ist und das Reichskanzleramt in der Wilhelmsstraße eine voraussichtlich dauernde Stätte gefunden hat, eine gleichbedeutende Parallele zu finden. Andererseits bietet aber gerade diese Lage so bedeutende Vortheile, wie sie keine andere besitzt. Kommt man aus der Stadt vom Schloß und vom Lustgarten, dem architektonischen Mittelpunkt der Stadt, wo voraussichtlich dermaleinst auch der Dom stehen wird, und verfolgt über die schöne monumentale Schloßbrücke hinüber die „Linden", welche reich mit monumentalen Gebäuden des Staates wie mit Denkmalen besetzt sind, dann wendet sich beim Heraustreten aus dem Brandenburger Thor der Blick unwillkürlich der Siegessäule zu, welche auf der Achse der Friedensallee sich in besonders glücklicher Weise darstellt. Die Friedensallee bildet sodann den Hauptzugang für den Königsplatz. Beim Verfolgen derselben findet das Auge sein Ziel nach der Seite des Kroll'schen Etablissements, so daß hier das Reichstagsgebäude am schönsten dem erwähnten großen Zuge von monumentalen Platz- und Straßenanlagen sich anreihen und denselben in besonders würdiger Weise abschließen würde.

An dieser Stelle ist außerdem, mehr als an irgend einer anderen, eine freie Disposition für das Reichstagsgebäude möglich, insofern Garten- und Parkanlagen sich anschließen können. Man braucht nur ein kleines Stück des Thiergartens zum Platze zu schlagen. Die Umgebung würde hier weit mehr als auf dem Alsenplatz für ein Monumentalgebäude ersten Ranges sich eignen, auch würde zwischen Siegessäule und Gebäude eine ausreichende Distanz vorhanden sein. Zudem ist bei einer Lage seitwärts von der Siegessäule die Entfernung von derselben nicht in gleicher Weise als hinter derselben nöthig, da, besonders von der Siegesallee, der Hauptachse des Königsplatzes aus gesehen, das Reichstagsgebäude perspektivisch dem Beschauer näher sein würde als die Siegessäule.

Bei dieser Lage des Reichstagsgebäudes würde auch an Stelle eines Parallelgebäudes eine neue Straße, annähernd in der Längenachse, auf die Mitte der Siegessäule von der Front des französischen Gymnasiums an der Marschallsbrücke aus sich richtend, angeordnet werden können, welche für den Platz eine zweite, wenn auch weniger bedeutende, Zugangsachse in der Richtung auf das Reichstagsgebäude bilden würde. In diesem Falle würden in dem Abstande desselben von der Platzmitte zwei Monumentalgebäude mit hoher Front zu beiden Seiten der neuen Straße Platz finden müssen,

um dem Königsplatz eine klare architektonische Umgrenzung zu geben.

In Bezug auf die ästhetische Wirkung weniger günstig ist der zuerst bei der großen Konkurrenz in Aussicht genommene Platz, auf welchem die Raczynski'sche Bildergalerie steht, dagegen hat dieser den Vorzug, daß er der Stadt wesentlich näher liegt als die anderen hier besprochenen Plätze. Auch dieser Platz ist auf ein gegenüberliegendes Parallelgebäude angewiesen, kann aber, wie schon bemerkt, durch Einfügung einer neuen Achse von der Nordseite einen besonders schönen Abschluß erhalten, wenn auch die Hauptfront immerhin nach dem Königsplatz zu richten sein würde. Bei der seitlichen Lage zur Siegessäule würde hier das Gebäude auch wohl noch näher, als von der Reichsregierung vorgeschlagen ist, an die Siegessäule heranrücken können, wenn dieses auch nach erfolgtem Ankauf von Privatgrundstücken nicht gerade nothwendig ist.

Um das Urtheil noch einmal kurz zusammenzufassen, würde dasselbe so lauten:

Der Raczynski'sche Platz ist in architektonischem Sinne durchaus annehmbar und liegt der Stadt am nächsten, ist aber der am wenigsten schöne; der Platz nördlich des Königsplatzes ist bei wesentlicher Erweiterung über die Bismarckstraße hinaus sehr schön und achsial und hat gewisse ästhetische Vorzüge, liegt aber der Stadt gleichwie der Kroll'sche Platz wesentlich ferner; der Kroll'sche Platz endlich theilt allerdings letzteren Fehler, gestattet aber dafür eine freiere künstlerische Bewegung als bei den anderen der Fall ist und schließt sich am besten der Straße „Unter den Linden" an. Alle drei Plätze sind unter den vorgeschlagenen Modifikationen gleich geeignet für ein monumentales Gebäude ersten Ranges.

Berlin, im August 1879. Orth.

Der Pariser Salon.

III.

Die bedeutenden französischen Landschaftsmaler sind dem Salon am treusten geblieben und auch die fremden Gäste zeichnen sich auf diesem Gebiete vortheilhaft aus. F. L. Français vertritt die alte Garde durch eine vortreffliche stimmungsvolle Landschaft: „Das Thal von Rossillon bei Morgenbeleuchtung". Der „Alte Mühlteich bei Montoire" von der Hand seines hervorragenden Schülers Busson wirkt angenehm erfrischend nach der Rundschau unter den historischen Sensationsgemälden der Ausstellung; die Natur kennt keine Politik und keinen religiösen Parteigeist, ihre Poesie ist unter der Republik dieselbe wie unter dem Kaiserthume, und zu ihrer Wiedergabe bedarf es nur eines offenen Auges und einer geübten Hand neben dem inneren Verständnisse für ihre Schönheit. Langsam wandeln Busson's Kühe am Waldesrande hin, man glaubt ihr behagliches Brüllen in der stillen Abendluft zu vernehmen, und ihr Gesammttypus bleibt gleich fern von den salonfähig aufgestutzten Thieren eines Verboekhoven und der übertrieben realistischen Auffassung des Zürichers Koller, bei dessen sonst so schönem, 1876 in München und 1878 in Paris ausgestelltem „Gewitter auf der Alm" man allen Schmutz der Gebirgsweide und zwar noch etwas mehr als gewöhnlich mit in den Kauf nehmen muß. „Die Sümpfe von Hautebut", vier beim Sonnenuntergange von der Weide heimkehrende Kühe auf einfach schönem landschaftlichen Hintergrunde, von dem jungen Lothringer L. Barillot wurden, als Ermuthigung zu weiterem Streben, vom Staate erworben. Das Pendant dazu, „Der Pachthof von Onival", zeigt dieselben Kühe unter den schattenspendenden Obstbäumen unweit des Bauernhauses. Echte Schafe schuf Vaison in einem umfangreichen, fleißig ausgeführten Thier- und Landschaftsbilde aus seiner südlichen Heimat: „Provençaler Schafe auf der Weide". Der Holsteiner Schenck, ein Schüler Cogniet's, brachte Humor in das Thierbild; sein „Strohwisch", wo der treue Hund die Grenze des verbotenen Gebietes mit Gewissenhaftigkeit gegen seine lüstern andrängenden und über das plötzliche Hinderniß verblüfften Schutzbefohlenen vertheidigt, wirkt unendlich komisch. Der Belgier van Leemputten führt uns in den „Schafstall", sein Landsmann van der Meulen in den „Hundezwinger", beide Arbeiten sind wohlgelungen. Die Landschaft ohne Staffage kam außer Mode, auch Segé, der Meister der „Eichen von Kertregonnec" im Luxembourg, brachte im Vordergrunde seines hellen lachenden Einblickes in das „Thal von Courtry" einen seine Sense dengelnden Schnitter an, obgleich die kleine Gestalt auf der großen Leinwand fast verschwindet. Mit Freude begrüßten wir in Lavieille's „Ulmen des Rocher Besnard" eine Reminiscenz aus der Vergangenheit der älteren französischen Schule, deren Atelier und Heimath der Wald von Fontainebleau war. Die romantische „Bucht von Douarnenez bei Ebbe" und die „Fluth zu Granville" lieferten dem talentvollen Vendéer Lansyer den Vorwurf zu zwei Kolossalgemälden. Karl Daubigny, — wer gedächte nicht mit Wehmuth der neun im vorigen Sommer auf dem Marsfelde vereinten Werke seines entschlafenen Vaters, — bestrebt sich mit guter Aussicht auf Erfolg in dessen Fußtapfen zu treten; sein Wald am Meeresufer bei Sonnenuntergang „Aus der Umgebung des Pachthofes St. Simeon bei Honfleur" bezeichnet einen neuen Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn. Bernier schwebte wohl der große Erfolg, welchen das „Alte Gitter" des Engländers Walker auf



der Weltausstellung 1878 fand, vor, als er seinem kühngemalten und feinempfundenen Parkeinblicke den sentimentalen Namen „Die verlassene Allee“ beilegte; die beiden Pferde sind die schwächste Partie. Daß man mit Radirnadel und Pinsel gleich vertraut sein könne, bewies Yon mit seiner überaus ansprechenden „Ansicht von Montigny an der Marne“; der Stich davon ist für die Zeitschrift „l'Art“ bestimmt.

Je zwei Landmädchen, nur aus verschiedenen Gegenden, erwählten sich Jundt, Feyen-Perrin und Bastien-Lepage zur Belebung ihrer Landschaftsbilder, Bouguereau machte sie zum Mittelpunkte des seinigen. Jundt's Gemälde bedeckt den größten Theil der Rückwand eines Saales, und doch ist sein Gegenstand so einfach, wie die Ausführung zart und schön; zwei liebliche Elsässer Dorfmädchen zogen zum Beerensammeln in die Waldeseinsamkeit, und die ältere flicht der Genossin eben, während die Erdbeeren sich im frischen Bächlein abkühlen, die aufgegangenen blonden Zöpfe. Im Hintergrunde taucht der Blick tief in die waldige vom Geräusche der Menge unentweihte Gegend, und die anmuthige, bescheidene Haltung der Mädchen paßt sich der Umgebung hübsch an. Der „Philosophenweg in Monaco“ von demselben Maler ist mehr humoristisch; zwischen Waldsaum und Seeufer schlängelt sich der schmale, zur Beschaulichkeit ladende Pfad, aber diesmal nimmt eine behäbige, auf ihrem geduldigen Eselein zu Markte reitende Dörflerin mit dem Strickzeuge in der Hand seine ganze Breite ein. Welchem Besucher der jüngsten Pariser Ausstellung wäre nicht Feyen-Perrin's „Fleur-de-mer“ als Verkörperung der Poesie des Meeres in schönster Erinnerung geblieben? Seine „Strickerinnen am Strande“ sind weniger duftig, aber natürlicher, ohne darum dem Realismus zu verfallen, welcher Bastien-Lepage, dem jugendlichen Meister der „Oktoberzeit“ viel gefährlicher sein dürfte. Im vorigen Salon wohnten wir mit Bastien-Lepage der „Heuernte“ bei, diesmal dem Einheimsen der Kartoffeln, und wiederum hat sich die Hauptgestalt als rüstige Arbeiterin eingefunden; halb sitzend halb stehend schüttet sie gerade die gesammelten Kartoffeln aus dem vollen Korbe in den offen gehaltenen Sack, und diese schwierige Stellung hat der Künstler durchaus dem Leben abgelauscht, auch das geistig beschränkte Gesicht der Bäuerin trägt den Ausdruck angestrengter Aufmerksamkeit. Eine zweite minder gelungene Arbeiterin liest dicht hinter der Genossin Kartoffeln in das Henkelkörbchen. Die Landschaft ist einfach, im Ganzen reizlos, aber in der Ausführung vielverheißend für die Zukunft des jungen Malers. Bei Bouguereau's „Jeunes Bohémiennes“ tritt die anmuthige Seite seines Talentes mehr als sonst in den Vordergrund; eine ältere Schwester, selbst erst halberschlossene Knospe, doch schon mit dem melancholischen Blicke der Frühverwaisten, trägt die jüngere, dicht an sie geschmiegte, zärtlich auf dem Arme.

Franc. Aug. Bonheur bleibt den Traditionen seines Namens getreu; sowohl sein „Waldinterieur“ als auch sein „Col de Cabre“ berechtigen zu den schönsten Erwartungen, obgleich das Fell der auf der Hochalp weidenden Kühe mehr kühn als fein gemalt ist. Dem Herbst entnahmen Bellée, Beauverie und Sauzay, lauter jüngere Kräfte, ihre Motive; bei Beauverie's „Oktobermorgen“ bricht die matte Sonne sich mühsam durch tiefhängende Wolkenschleier Bahn; Bellée wählte eine kahle „Waldlandschaft“, Sauzay einen einsamen von entlaubten Bäumen umgebenen „Waldsee“. Der Amerikaner Washington, bei dessen beiden sonnigen Landschaften aus der Provinz Konstantine „Umgegend von Collo“ und „Arabische Reiter in der Ebene El-Outaya“ die Pferdestudien allein nicht Schritt hielten, ist der Schule und den Anschauungen nach Franzose. Algerische Scenerie wählte auch Henri Girardet, der Sohn und Schüler des bekannten, in Versailles lebenden Kupferstechers, für sein „Verwundetes Pferd“ und seinen „Blinden in Biskra“, ebenso Eugen Girardet für seinen „Verspäteten Reisenden“.

Eine Landschaft des Genfers Baudit: „Am Ufer des Teiches von Lacanau“ erinnert an ein durchaus ähnliches Gemälde des Belgiers van Luppen auf dem diesjährigen Lütticher Salon. Berne-Bellecour's Lehren befolgte Berthelon in seinem „Seineufer zu Epône, Abends nach dem Regen“ und „Vor dem Gewitter zu Saint-Pierre-Louvier“. „Bercy während der Ueberschwemmung“, eine figurenreiche Darstellung aus der Prosa des Alltagslebens von dem Görzer Luigi Loir zeugt von guter Beobachtungsgabe und fesselt stets einen ganzen Kreis von naiven Bewunderern. Die zierlichen Kabinetstücke, welche Diaz, Corot und Daubigny mit besonderer Vorliebe schufen, werden selten, die Käufer ziehen größere Bilder vor. Zu der Elite unter den kleineren Gemälden zählen in erster Linie die beiden sonnigen Tropenlandschaften des Amerikaners Bierstadt: „Das Thal von Hetch-Hetchy in Kalifornien“ und „Aus Süd-Oregon“.

Mit dem Genre vereinte Marinen giebt es in reicher Auswahl. Netze und Körbe neben sich, liegen Billet's Frauen und Mädchen „Vor dem Fischfange“ in malerischen Gruppen auf dem Sande und erwarten den günstigen Moment; das Meer im Hintergrunde wogt leise, und die leichte Brise huscht über die Düne und lauscht dem behaglichen Geplauder, denn die Zünglein feiern nicht, das sieht man an der Haltung der Einzelnen. Mutterglück und Sorge, banges Mitgefühl und freudige Theilnahme stellt Feyen's „Gerettetes Kind“ dar; die älteren noch im Bade befind-

lichen Gespielen haben den bleichen Knaben glücklich wieder dem Wellengrabe entrissen, und die Mutter drückt den Verlorengeglaubten noch schreckensblaß an das Herz. Butin's „Seemannsfrau von der normannischen Küste", welche sich mit Macht auf das Ruder stemmt und allein den Nachen lenkt, ist ein Bild urwüchsiger Kraft und Frische. Moritz Courant, ein Landsmann von Casimir Delavigne und Bernardin de Saint-Pierre, hat gute Fortschritte gemacht, wie sein „Im Hafen" und „Stille See" beweisen, bedarf aber noch fort und fort perspektivischer Studien; der Kiel des großen Dampfers im Hafen würde durch einige Retouchen bedeutend gewinnen. Entschieden düster hielt Jules Rozier, ein Schüler Delaroche's, die „Brandung zu Epail im Kanale". Allerliebste Genrebildchen sind Rudaux' „Meerarbeiter", sowie das Pendant: „Und die Fluth stieg unablässig!" Auf dem einen finden wir die ganze Jugend der Badegäste von Etretat oder Treport zum Spiele am Strande vereint, vom Baby bis zum Lateinschüler sind sie eifrigst beschäftigt, und die Gesichter strahlen vor Vergnügen; das zweite zeigt die komische Tragik, große Aufregung, denn eine Matrosenmütze nahm den Flug in's Weite, noch scheint der Flüchtling ganz nah, aber die kurzstieligen Schaufeln erreichen ihn schon nicht mehr, der Beraubte fürchtet Strafe, und die mitschuldigen Genossen umstehen ihn rathlos.

Aus dem Atelier des tüchtigen Antwerpeners Robert Mols gingen wiederum zwei gigantische Städteansichten hervor: „Der alte Hafen von Marseille im December" und „Treport"; das Rathhaus seiner Vaterstadt besitzt von ihm den „Hafen von Antwerpen".

Der Belgier Clays fand sich mit einem „Hafen von Ostende" und einer „Ruhigen See aus der Gegend der Insel Schouwen" ein; beide sagten uns weniger als frühere Arbeiten zu; seine eigenthümliche Art, das Meer mit kurzen Strichen in kleine leuchtende Wellen einzutheilen, bedarf besonderer Aufmerksamkeit. Der Friese Mesdag erinnert an die Abwesenheit seines Landsmannes und Lehrers Alma Tadema, der sich, gleich so manchem Sterne erster Größe, dem Salon fern hielt. Sowohl die „Heimkehr der Scheveninger Fischerboote" wie der „Fischmarkt" an der winterlichen Gracht zu Groningen sind lebendig in der Gruppirung der Gestalten und naturgetreu in der Wiedergabe der Oertlichkeiten. Wunderbares leistete der Russe Aivasowsky in seinen beiden Marinen, die halb Allegorie sind. Auf der einen, „Sturm im Mittelmeere", schließen die hochgehenden Wogen sich über den letzten Trümmern eines sinkenden Wrackes, dessen Passagiere vergeblich in wilder Verzweiflung mit Hand und Fuß zur Oberfläche zurückstreben; auf dem Pendant zeigt uns der Maler geglättete Wogen und die lichtumstrahlte, von himmlischen Heerschaaren umgebene Gestalt des Heilandes, welche als „letzter Zufluchtshafen" die langsam den Fluthen entsteigenden Seelen der Ertrunkenen zur Auferstehung und zum Leben führt. Ohne die Staffage würden die Transparenz des Kolorites und die Meisterschaft der Technik besser noch zur Geltung kommen.

Das Thema „une épave", Opfer des Meeres, übte in diesem Jahre besondere Anziehungskraft auf die Künstlerphantasie. Jean Benner's auf das felsige Ufer geworfene so betitelte Jünglingsleiche ist eine düstergehaltene Elegie über die erbarmungslose Salzfluth; der rückwärts gesunkene Kopf mit den Leidenszügen, sowie der abgemagerte Körper zeugen von tüchtigen anatomischen Studien, auch der Leichenton ist ohne Uebertreibung gehalten. Bistagne verlegte denselben trüben Vorgang schwächer ausgeführt an die Küste der Provence. Blayn hielt sich in seiner „épave, Yport 1878" an eine wahre Begebenheit aus dem Seemannsleben: Fünf zogen frisch und fröhlich aus, und nur Einer ward, von der ganzen Strandbevölkerung mit bangem Weh empfangen, entseelt wieder an das Land gespült. Noch ein „Strandgut!" Diesmal ersah sich der Amerikaner Swift ein Stück Mast, welches der sparsame Uferbewohner als willkommene Beute ansieht und mit seinem rüstigen Gespanne heimführt, zum Vorwurfe. Das „Begräbniß auf dem Meere", eine figurenreiche Darstellung von dem Amerikaner Bacon besitzt die Gabe, das Publikum, trotz einzelner Verstöße gegen die Perspektive, durch den Gegenstand zu fesseln. Bei Vernier's „Tangfischerinnen zu Yport", lauter hochgeschürzten, vom Rücken gesehenen Frauen und Mädchen, welche der See mit Mühsal und Gefahr einen kargen Verdienst abzugewinnen streben und weibliche Anmuth der Sorge um Schutz vor Wind und Wetter opferten, würden Meer und Himmel durch die Ausscheidung des Stückchens menschlicher Prosa im Vordergrunde noch bedeutend gewinnen. Bellet du Poisat's kühn gemalte „Nacht im Hafen" ist eine talentvolle Jugendarbeit.

Hermann Billung.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Dresden, Anfang August 1879.

Auf die Ereignisse unseres Kunstlebens während der letzten Monate zurückblickend, habe ich zunächst der Vollendung der Kolossalstatue der Germania für das Nationaldenkmal auf dem Niederwald zu gedenken. Das Gypsmodell war vor seinem Abgange nach der Gußstätte München einige Wochen im Atelier Schilling's ausgestellt und fand die lebhafteste und beifälligste Theilnahme des Publikums. In der That konnte

man der vox populi nur beistimmen und sich zugleich freuen über die Wirkung echter Kunst auf die sonst der Plastik so indifferent gegenüberstehenden Massen. Denn war es zunächst wohl auch hauptsächlich die Theilnahme an dem nationalen Denkmalunternehmen, welches die weitesten Kreise zu dem ausgestellten Werke hinzog, so drängte doch schließlich die Freude über die formenschöne Verwirklichung des Gedankens jedes andere außerhalb der Kunst liegende Interesse zurück. Die Figur, das Produkt hingebendster Künstlerbegeisterung, ist von überwältigender Schönheit; die Ausführung hat gehalten, was der Entwurf versprach, und alle die letzterem bereits in diesen Blättern nachgerühmten Vorzüge treten uns in dem fertigen Werke in erhöhter, wirkungsvollster Weise entgegen. Alle Motive und Einzelformen sind meisterlich durchgebildet, und namentlich bekundet sich auch in dem Ganzen auf's Neue glänzend Schilling's lebendiger Sinn für lineare Schönheit. Die Höhe der Figur beträgt ca. 10,50 m. Die technischen Schwierigkeiten im Aufbau eines so großen Modells sind nicht zu unterschätzen, und ein Einblick in die dabei genommenen, nothwendigen Rücksichten auf den Transport nach der Gießerei war für den Fachmann von Interesse. In dem Atelier des Künstlers ausgelegte Durchschnittszeichnungen erläuterten die getroffenen Maßregeln. Die Figur soll in ungefähr zwei Jahren gegossen sein. Auch der reiche plastische Schmuck des Sockels wird von Schilling rasch gefördert, und bereits ist der Genius des Krieges im großen Modelle fertig geworden.

Zu gleicher Zeit mit der Germania war in der hiesigen Erzgießerei von Albert Bierling das Donndorf'sche Cornelius-Denkmal für Düsseldorf ausgestellt. Dasselbe, mittlerweile inaugurirt, hat bereits als Kunstwerk in der „Chronik" die verdiente Würdigung gefunden; es sei daher hier nur der Bronzeausführung noch anerkennend gedacht. Der Guß des Denkmals ist die erste große Arbeit des genannten Etablissements und das Gelingen derselben um so erfreulicher. Schon in den dreißiger Jahren dachte man daran, dem Kunstguß in Dresden eine Stätte zu bereiten; man versuchte das Friedrich August-Denkmal von Rietschel, welches gegenwärtig im Zwinger steht, hier zu gießen: ein Versuch, der jedoch damals vollständig mißglückte.

Vor Kurzem hatte der Bildhauer C. Echtermeier in seinem Atelier drei von ihm trefflich ausgeführte, lebensgroße Marmorstatuen ausgestellt. Sie gehören zu einem Cyklus von acht Figuren, welche die Kunstländer versinnbildlichen und als Schmuck für das Innere der Gemäldegalerie zu Kassel bestimmt sind. Zugleich hat der Künstler, ebenfalls für Kassel, eine Kolossalbüste des verstorbenen Oberbürgermeisters Schomburg modellirt, die, in Bronze ausgeführt, als ein demselben gewidmetes Monument dienen soll. Auch für das Polytechnikum zu Braunschweig hat Echtermeier zwei große Gruppen, die bildende Kunst und die Wissenschaft, in recht gelungener Weise vollendet.

Ueber unsere diesjährige öffentliche Ausstellung auf der Brühl'schen Terrasse behalte ich mir einen Bericht vor, so wenig auch vielleicht sich darüber wird sagen lassen. Von größerem Interesse beinahe, wenigstens für die Freunde unserer einheimischen Kunstzustände, war eine vor jener Ausstellung veranstaltete Exposition von Schülerarbeiten der Akademie, welche einen erfreulichen Fortschritt unserer Kunstnovizen in der Technik der Oelmalerei gegen früher und somit den wohlthätigen Einfluß einer unlängst dem Malsaale zugeführten neuen Lehrkraft bekundete.

Mitte Juli wurde beim Museum der Gypsabgüsse die neu eingerichtete Abtheilung der Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance eröffnet. Die genannte Sammlung hat durch diese neue Abtheilung eine sehr dankenswerthe Erweiterung erhalten. Lange eine der schönsten und bezüglich der antiken Kunst lehrreichsten Sammlungen ihrer Art, wurde das Museum seit Jahren in seiner Weiterentwickelung, wie namentlich in der Kompletirung seiner dem Mittelalter und der Renaissance gewidmeten Abtheilung, durch Raummangel fühlbar beeinträchtigt. Dadurch, daß die Generaldirektion der k. Sammlungen einen Theil der Räume des Zwingers, welche das historische Museum vor seiner Uebersiedelung in das Johanneum inne hatte, dem Museum der Gypsabgüsse überwies, wurde jenem Raummangel abgeholfen und eine würdige Aufstellung namentlich auch der Bildwerke der obengenannten Abtheilung ermöglicht. Das neue Lokal der letzteren umfaßt die zwischen dem Wallpavillon und dem Museumsgebäude gelegenen Räumlichkeiten und hat seinen Eingang im Zwingerhof. Durch den Vorstand der Sammlung, Professor Hettner, ist das Lokal mit ebensoviel Umsicht wie Geschmack für die Sammlungszwecke verwerthet worden. Unter den neu erworbenen Abgüssen befinden sich Werke wie die Wechselburger und Freiberger Skulpturen und andere künstlerisch und kunstgeschichtlich werthvolle Monumente.

Noch ist eine von den hiesigen Künstlern veranstaltete Gedächtnißfeier für Gottfried Semper zu erwähnen. Dieselbe fand unter zahlreicher Theilnahme in der Aula des Polytechnikums statt. Die Gedächtnißrede hielt Prof. Hettner, in warmer, geistvoller, beziehungsreicher Weise die Bedeutung und die Verdienste des Meisters unter den Gesichtspunkten ernster kunstgeschichtlicher Kritik, namentlich in Hinblick auf die Dresdener Bauten Semper's entwickelnd. C. C.

Kunstliteratur.

Wappen des österreichischen Herrscherhauses. Von den Originalmodeln im Besitze der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses abgedruckt und herausgegeben mit Genehmigung S. Exc. des Hrn. Grafen Franz Folliot de Crenneville, Feldzeugmeister, Oberstkämmerer S. Maj. des Kaisers u. s. w. Wien, Druck und Verlag von Adolf Holzhausen. I. Aufl. 1878. II. Aufl. 1879. 29 Taf. u. 4 S. Text. Imp.=Fol.

Die erste Auflage dieser interessanten Folge alter Model erschien voriges Jahr in Gestalt einer nur in hundert Exemplaren gedruckten Prachtausgabe, welche nicht in den Handel kam. Vielfach laut gewordene Wünsche nach weiterer Verbreitung der schönen Muster, welche nicht nur von Liebhabern gesucht, sondern namentlich auch Schulen und Kunsthandwerkern willkommen sein werden, haben den verdienstvollen Herausgeber bestimmt, eine neue Ausgabe des Werkes zu bewerkstelligen, welche soeben in dem oben genannten Verlage erschienen ist.

Wiederabdrücke alter Holzstöcke, an denen die kaiserlichen Sammlungen reich sind, wurden bekanntlich in Wien bereits im vorigen Jahrhundert mehrere veranstaltet. So edirte Adam Bartsch bei J. v. Kurzbeck im Jahre 1781 die „Sammlung verschiedener alter Holzschnitte, größtentheils nach A. Dürer's Zeichnungen, wovon sich die Originalplatten auf der k. k. Hofbibliothek befinden“ (aus dem Nachlaß des Stabius) und 1799 Dürer's „Ehrenpforte“. Hoffentlich wird die bevorstehende Uebersiedelung der kaiserl. Museen in die neuen Gebäude, abgesehen von anderen zu gewärtigenden Publikationen, auch zu erneuter Thätigkeit auf diesem Gebiete Anlaß geben. Einen Vorgeschmack davon bietet uns das hier angezeigte Werk, in welchem eine Anzahl alter geschnittener Holzmodel von vorzüglicher Erhaltung aus den Vorräthen der Sammlung im k. k. unteren Belvedere neu abgedruckt sind. Der von der berühmten Holzhausen'schen Offizin ausgeführte Druck ist von tadelloser Schönheit und Reinheit. Die Stöcke sind zum Theil von oblonger, zum Theil von rhomboidischer, zum Theil von rahmenartig ausgeschnittener Form und stellen in breiten, scharf und flott geschnittenen Umrissen Wappen, Trophäen, Medaillons mit Köpfen und ornamentale Muster dar. Die rhombischen Wappenbilder, mit je vier dreiseitigen Eckstücken zusammengesetzt, ergeben ein Oblongum von 63,5 Cent. Höhe und 54 Cent. Breite. Solcher ornamental eingefaßter Wappenbilder enthält das Werk 26 und zwar mit den Wappen von Böhmen, Burgau, Burgund, Castilien, Cilly, Dalmatien, dem Deutschen Orden, Elsaß, Görz, Granada, Kärnthen, Krain, Kyburg, Mähren, Oesterreich ob der Enns, Oesterreich unter der Enns, Pfyrt, Portenau, Schwaben, Serbien, Sicilien, Slavonien, Steiermark, Tirol, Ungarn und der Windischen Mark. Im Stil dieser Bilder erinnert Manches noch an Dürer's Weise, Anderes, namentlich die Medaillonköpfe, an den Stil Jost Amman's, wie Dr. Ilg in der dem Werke vorgedruckten Einleitung richtig bemerkt. Doch darf die Entstehung der Model schwerlich über den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückdatirt werden. Ilg macht es wahrscheinlich, daß sie im Auftrage des kunstsinnigen Erzherzogs Maximilian III. etwa zwischen 1602—1618 ausgeführt worden sind. Ueber den Urheber fehlt es leider an jeder genügenden Auskunft. Auch die ursprüngliche Bestimmung der Stöcke bleibt fraglich. Der genannte Gelehrte stellt die Meinung auf, daß sie als Tapetenmodel gedient haben, um etwa auf Leinwand abgedruckt, den Fries eines Gemaches zu zieren. Doch ist dagegen mit Recht eingewendet worden (Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, 1879, Sp. 61), daß zur bloß einmaligen Herstellung eines Saalfrieses doch wohl kaum die kostspielige Technik des Holzschnittes gewählt worden sein dürfte. Der Zustand der Platten, an welchen sich nur wenige Reste von schwarzer und braunrother Farbe erhalten haben, beweist nach dem Urtheil eines Fachmannes allerdings, daß die Model in alter Zeit nur ein, höchstens zwei Mal abgezogen worden sind. Aber aus der seltenen Benutzung ist unseres Erachtens auf die Bestimmung der Stöcke kein bündiger Schluß zu ziehen. Es bleibt daher immer noch die Möglichkeit, daß die mit den Modeln bedruckten Tücher bei feierlichen Gelegenheiten etwa zur Bekleidung von Tribünen, Katafalken u. dergl. dienen, oder daß die Wappenbilder zur Zier von Standarten oder sonst welcher dekorativen Bestimmung verwendet werden sollten, welche dem prunkliebenden höfischen Wesen jener Zeit entsprang.

Mag dem sein, wie ihm wolle, für uns bieten die schönen, von dem echtesten Geist der Renaissance erfüllten Model eine Fülle der herrlichsten Motive von ebenso künstlerisch freier wie stilgerechter Ausführung dar, und wir können daher die vorliegende Publikation unsern Kunstindustriellen und den Vorständen von Kunst= und Gewerbeschulen nur auf's angelegentlichste empfehlen. L.

L'année artistique. Les beaux arts en France et à l'étranger. Année 1878. Par Victor Champier. Paris, A. Quantin, 1879. 696 S. 8.

Ein höchst nützliches, längst als Bedürfniß empfundenes Unternehmen verdankt dem um die moderne französische Kunstliteratur und um den französischen Kunstverlag so vielfach verdienten Verleger und Kunst=

drucker A. Quantin seine Begründung. Es ist dies ein Jahrbuch der zeitgenössischen Kunstproduktion, das kürzlich zum ersten Male für das Weltausstellungsjahr 1878 erschienen ist und fortan jährlich herausgegeben werden soll. Der Herausgeber, ein strebsamer Schriftsteller, welcher auch als Sekretär des neubegründeten Musée des arts décoratifs eine ersprießliche Thätigkeit entwickelt, hat dem neuen Jahrbuche eine umfassende Anlage gegeben. Es soll alljährlich ein quellen- und ziffernmäßiges Gesammtbild aller Leistungen und Ereignisse persönlicher wie sachlicher Natur auf dem Gebiete der Kunstproduktion bieten und die bloße Anführung der einzelnen Hauptkapitel: Staatliche Kunstverwaltung (Direction des beaux-arts) — Museen — Kunstschulen — Staatsfabriken auf dem Gebiete der Kunstindustrie — Kunstverwaltung der Stadt Paris — Jahresausstellung (Salon) — Weltausstellung — Kunst-Auktionen — Kunst-Vereine — Kunstausstellungen — Preisausschreibungen und Konkurse — Kunst-Vereine und Kunstproduktion in der Provinz — die Kunst im Auslande, insbesondere in England, Deutschland, Italien, Belgien, Holland und Spanien — Nekrologe — Bibliographie — Gesetze und Verordnungen auf dem Kunstgebiete — wird genügen, um einen Begriff von dem reichen Material und der Menge der nützlichen, sonst schwer zu beschaffenden Daten zu geben, welche das Jahrbuch enthält. Eine eigentlich kritisch-literarische Leistung ist mit dem Werke nicht beabsichtigt; vielmehr beschränkt sich der Herausgeber thunlichst auf die Wiedergabe offizieller Angaben, die er zweckmäßig gruppirt. Selbst in jenem Theile des Jahrbuchs, wo der Kritik das Wort gegönnt werden muß, wie bei Besprechung der Ausstellungen, tritt die persönliche Anschauung des Herausgebers ganz in den Hintergrund, und er reproducirt bloß mit anerkennenswerther Objektivität alle Stimmen anerkannter Kritiker, die von Interesse erscheinen; daß mitunter zwei diametral entgegengesetzte Ansichten und Principien gleich bedeutender Fachmänner hart nebeneinander auf einer Seite zu stehen kommen, ist eine Pikanterie, an welche der aufmerksame Leser der Pariser Salonberichte in den hervorragenden Tagesblättern und Fachschriften längst gewöhnt ist.

Daß bei einem ganz neuen Unternehmen solcher Art alle Kapitel und Rubriken nicht von gleich entsprechendem Umfange und von gleichem Werthe sein können, ist selbstverständlich. Bei dem besten Willen und bei den eifrigsten Bemühungen gelingt es nicht immer, alles Material aufzutreiben, und es bleiben Lücken, die nur im Laufe der Zeit ausgefüllt werden können. Einen Vorzug nach einer Richtung, einen Mangel aber in Bezug auf die Gesammterscheinung der erstmaligen Publikation dieses neuen Unternehmens begründet die verhältnißmäßige Ausdehnung des Kapitels über die Weltausstellung. Man findet darin freilich eine Menge von Angaben, die man sonst mühsam sammeln mußte; allein der dankbare Stoff hat den Herausgeber verleitet, zu sehr in's Detail zu gehen und namentlich bei der Reproduktion von kritischen Stimmen über die einzelnen Kunstwerke des Guten zu viel zu thun. Dagegen ist die Kunst außerhalb Frankreichs recht spärlich bedacht. Am gründlichsten ist noch das Kapitel über England; über das deutsche Reich aber wäre den Franzosen viel mehr zu sagen gewesen, als auf den 16 Seiten zu finden, die der gesammten deutschen Kunst gewidmet sind. Oesterreich und Rußland sind gar nicht vertreten, obschon die Kunst des letzteren Staates auf der Weltausstellung in mehr als einer Beziehung interessante nationale Züge aufwies und Oesterreich vollends, nach der allgemeinen Ansicht der Kritik, in der gesammten nichtfranzösischen Malerei einen der ersten Plätze behauptete. Der Herausgeber entschuldigt übrigens diese Lücken mit der Schwierigkeit, verläßliche Mitarbeiter zu finden, und verspricht für die Folge die Herstellung des europäischen Gleichgewichts in seiner Publikation, welche vermöge ihrer sonstigen Gediegenheit, ihrer Nützlichkeit und ihres äußerst billigen Preises sich den Weltmarkt zu erobern berufen erscheint. **Oskar Berggruen.**

* **Lübke's Geschichte der italienischen Malerei** ist mit dem soeben vollendeten zweiten Bande bereits abgeschlossen. Der Band ist etwas stärker als der erste, im vorigen Jahr erschienene, und mit 135 Holzschnittillustrationen (darunter 16 ganzseitigen) ausgestattet. Er bildet das dritte Buch des ganzen Werkes (die Hochrenaissance, 1500 — ca. 1550) und behandelt nach einer allgemeinen Charakteristik der Kultur und Kunst der Hochrenaissance die Hauptmeister derselben, Lionardo, Michelangelo nebst den übrigen Florentinern, Raffael mit seinen Schülern und Nachfolgern, die Sienesen, Correggio, die Lombarden und Piemontesen, endlich Tizian und die sonstigen Venezianer. Wir kommen in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift ausführlich auf das mit allgemeinem Beifall aufgenommene Buch zurück.

Konkurrenzen.

F. **Der Münchener Kunstgewerbe-Verein** ladet soeben zu einer kunstgewerblichen Konkurrenz eigenthümlicher Art ein, der es an lebhaftester Betheiligung kaum fehlen wird. Um die Produktion auf dem Gebiete, auf das seine Thätigkeit sich erstreckt, durch eine ansehnliche Zahl von Aufträgen zu unterstützen, veranstaltet der genannte Verein demnächst eine bereits genehmigte Verloosung kunstgewerblicher Erzeugnisse; die Entwürfe aber zu den hierfür in Aussicht genommenen und zunächst speciell für diesen Zweck herzustellenden 1700 Gewinnen, deren Verkaufswerthe von 10—10,000 Mk. bemessen sind, sollen auf dem Wege einer allgemeinen, nicht blos auf bayerische Künstler und Kunsthandwerker beschränkten Konkurrenz beschafft werden. Allen Denen, die sich an ihr betheiligen wollen, stellt der Verein für die in Zeichnungen oder Modellen bis zum 1. Okt. d. J., mit einem Motto versehen einzusendenden, entweder bereits vorhandenen oder neu anzufertigenden Entwürfe die Wahl der Gegenstände vollständig frei. Dieselben dürfen in Bezug auf ihre Form und Bestimmung, sowie hinsichtlich des Materials der Ausführung jedem beliebigen Gebiete kunstgewerblichen Schaffens angehören, so daß Skizzen zu allen nur denkbaren, gleichviel ob dem alltäglichen Gebrauch oder

der Entfaltung eines höheren Luxus dienenden Stücken, Entwürfe von Möbeln, von Geräthen und Geschirren, von Oefen und Kaminen, von gewebten und gestickten Tüchern und Decken, Teppichen und Vorhängen, von Kronleuchtern und Vogelbauern, von Uhren und Schmucksachen, von Waffen und Bucheinbänden 2c. zur Konkurrenz zugelassen sind. Nur darauf wird besonders hingewiesen, daß der Verein nicht blos die Erlangung reicher Prunkstücke beabsichtigt, sondern in erster Linie einfache, billig herzustellende und demnach für die weitesten Kreise zugängliche Arbeiten willkommen heißt. — Die Zuerkennung von 57 Ehrenpreisen im Betrage von 30—200 Mk. wird durch eine aus dem Vereinsvorstande und einer Kommission von sieben Mitgliedern (drei Künstlern, zwei Industriellen und einem Kunstfreunde) zusammengesetzte Jury erfolgen, der mit der gewissenhaften Prüfung der eingehenden Entwürfe die Bewältigung einer nicht geringen Arbeit zufallen dürfte.

Kunstvereine.

H. **Kunstverein in Heilbronn.** Die Kunstvereine der Provinz, welche sich nicht an die reichen Sammlungen und Schätze der Residenz- und Hauptstädte anlehnen, sind besonders berufen, die Liebe zum Schönen und den guten Geschmack zu heben und in ihren Kreisen zu erhalten. Sie verdienen deshalb in ihren Bestrebungen alle Unterstützung. Einer solchen wirkungsvollen Unterstützung hat sich jetzt der Heilbronner Verein zu erfreuen, deren nicht blos örtliche, sondern grundsätzliche Bedeutung aus folgendem Schreiben an den Kunstvereins-Vorstand Herrn Karl Reibel in Heilbronn spricht: „Euer Hochwohlgeboren, als Vorstand des Kunstvereins in Heilbronn, beehre ich mich auf die von dem stellvertretenden Vorstande, Herrn Rektor Dr. Pressel, an das Kultusministerium gerichtete Eingabe vom 17. Mai d. J., worin die Bitte um vorübergehende Ueberlassung von Gemälden aus der Staatsgalerie zur Ausstellung in Heilbronn angebracht worden, ergebenst in Kenntniß zu setzen, daß auf den von mir Höchsten Orts erstatteten Vortrag Seine Königliche Majestät vermöge Höchster Entschließung vom 30. v. Mts. dieser Bitte unter den mit dem Kunstverein in Heilbronn vereinbarten näheren Modalitäten, beziehungsweise Kautelen in widerruflicher Weise zu entsprechen geruht haben. Indem es mir zur Befriedigung gereicht, Euer Hochwohlgeboren hiervon Mittheilung zu machen, füge ich bei, daß ich an die Direktion der Kunstsammlungen das Erforderliche erlassen habe, wonach Euer Hochwohlgeboren wegen Ihrer Wünsche im Einzelnen Sich unmittelbar an den Galerieinspektor, Professor v. Rustige, wenden können, welcher sodann das Weitere einleiten wird. Mit vollkommenster Hochachtung. Stuttgart den 6. August 1879, der Staatsminister des Kirchen- und Schulwesens: Geßler."

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Stuttgart.** Im Festsaale des Museums für bildende Kunst hatten jüngst zwei hervorragende Lehrer unserer Kunstschule interessante Werke ausgestellt. Der Eine derselben, Prof. Karl Häberlin, von dem wir schon seit längerer Zeit kein neues Bild mehr gesehen, brachte ein größeres Oelgemälde, worin er die Einbringung einer Räuberbande in einem schwäbischen Landstädtchen zu Ende des vorigen Jahrhunderts schildert. In reich gruppirter, klarer und leicht verständlicher Komposition ist es dem Künstler gelungen, den Vorgang höchst lebendig zur Anschauung zu bringen. Sowohl die gefangenen Räuber, wie die sie bewachenden Gensdarmen und die herbeigeströmten Landleute jeden Alters und Geschlechtes sind vortrefflich charakterisirt. Die malerische Umgebung der alten Baulichkeiten erhöht die Wirkung des Ganzen, und das harmonische Kolorit mit der wohlgelungenen Sonnenbeleuchtung verleiht dem Bilde noch besonderen Werth, so daß es einen sehr befriedigenden Eindruck hinterläßt. Der andere Aussteller, Prof. Donndorf, der uns oft durch neue Arbeiten erfreut, brachte diesmal eine lebendig und äußerst charakteristisch aufgefaßte Statuette des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar, der wir nur wünschen, daß sie möglichst bald als großes Reiterstandbild ausgeführt werden könnte, wozu sie sich in jeder Beziehung eignet, sowie ein treffliches Medaillonporträt des verstorbenen geistvollen Theologen, Dichters und Kunstgelehrten Dr. Karl Grüneisen von sprechender Aehnlichkeit und individuellem Ausdruck.

A. R. **Die 53. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste in Berlin** ist am 31. August eröffnet worden. Während die vorjährige durch die Pariser Weltausstellung, namentlich was die Betheiligung des Auslandes betrifft, etwas beeinträchtigt wurde, leidet die heurige unter der Münchener internationalen Kunstausstellung. Doch macht sich der Einfluß der letzteren auf die unsrige nur insofern nachtheilig geltend, als sich die Münchener Künstler fast ganz von Berlin ferngehalten haben — die wenigen, die erschienen sind, haben unbedeutende Bilder geschickt — und die österreichischen nur durch Schönn, Alt und Kundmann vertreten sind. Dagegen hat sich das Ausland in größerem Maßstabe als sonst an der Ausstellung betheiligt. Sieben belgische Maler (unter ihnen Wauters, Portaels, A. de Vriendt und Hermanns), vier holländische, ja sogar fünf Pariser (unter ihnen Boulanger) haben mehr oder minder interessante Werke gesandt, unter denen einige geistvoll aufgefaßte und mit größtem Raffinement gemalte Porträts von Portaels den Preis verdienen. Die Gesammtzahl der ausgestellten Werke beläuft sich auf 879 gegen 1116 im Vorjahre. Aus diesem Zahlenverhältniß darf jedoch nicht auf eine Verminderung unserer einheimischen Kunstproduktion geschlossen werden. Die Mitglieder der Jury, deren Namen zwar auch früher kein Geheimniß waren, die aber jetzt offiziell publicirt und im Kataloge genannt worden sind, haben sich, vielleicht im Gefühl der durch die Publikation erhöhten Verantwortlichkeit, zu einer strengeren Prüfung entschlossen und eine beträchtliche Anzahl von eingesandten Werken (371) zurückgewiesen. Dadurch ist zunächst das erfreuliche Resultat erzielt worden, daß das Durchschnittsniveau der Ausstellung ein wesentlich höheres ist, als es in den letzten fünf Jahren gewesen war. Wir haben schon wiederholt an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß eine jährliche Wiederkehr der Ausstellungen der Akademie nach unserer Ansicht große Schwankungen in der allgemeinen Physiognomie der einzelnen Ausstellung bedingt, da die einheimische Produktion einer solchen Anstrengung durchaus noch nicht gewachsen ist. Seit 1876 haben wir in der That auch keine akademische Ausstellung mehr erlebt, der man das Prädikat „glänzend" vindiciren könnte. Wenn die diesjährige wiederum auf dasselbe einen begründeten Anspruch erheben kann, so hat unsere Ansicht durch diese gewiß erfreuliche Erscheinung noch keine Widerlegung erfahren. Nach einem jahrelangen Mißwachs ist eben gerade ein glückliches Jahr gekommen, dessen Rückschlag nicht ausbleiben wird. — Am stärksten ist, wie gewöhnlich, die Landschaft vertreten, mit 261 Nummern, dann kommt das Genre (223), das Porträt (90), das Stillleben (35), das Thierbild (24) und das Architekturstück (10). Von größeren historischen und religiösen Bildern sind nur 20 vorhanden, von denen noch sieben auf das militärische Genrebild (kleinere Gefechtsscenen aus dem letzten Kriege u. s. w.) entfallen. Unter den Historienbildern befindet sich jedoch keines von außergewöhnlicher Bedeutung. Berlin ist durch 170, Düsseldorf durch 98, München und Weimar durch je 24, Karlsruhe durch 17 und Königsberg durch 11 Künstler repräsentirt. Die übrigen vertheilen sich auf die Städte Brüssel, Hamburg, Paris, Rom, Breslau, Kassel, London, Mailand u. s. w. — Indem wir uns einer näheren Würdigung der hervorragendsten Gemälde für die ausführlichen Berichte vorbehalten, begnügen wir uns für jetzt damit, die Spitzen der Ausstellung kurz anzuführen. Gustav Richter ist mit einem Porträt der Königin Luise, einem malerischen Bravourstück ersten Ranges, äußerst glänzend vertreten. Gräf hat durch die Darstellung einer schönen jungen Frau, die unbekleidet wie eine tizianische Venus auf einem Ruhebett liegt, die Sünden der jüngsten Vergangenheit wieder gut gemacht. Gentz hat eines seiner koloristischen Virtuosenstücke aus dem orientalischen Volksleben (eine algierische Messe) ausgestellt. Oswald Achenbach hat drei italienische Landschaften erster Qualität geschickt, die seine auf der letzten Ausstellung erlittene Niederlage in Vergessenheit bringen. Von Bokelmann ist ein vortreffliches, durch eindringliche Charakteristik höchst anziehendes Genrebild „Testamentseröffnung", von Knaus der jüdische Händler, der seinen Enkel in die Geheimnisse des Trödelgeschäftes einweiht, und



von Knille das zweite seiner für die Universitätsbibliothek bestimmten Friesbilder „Scholastische Disputation" ausgestellt. Wir nennen ferner: Menzel, Ballsouper, Siemiradzki, Fackeln des Nero, Dahl (Düsseldorf), ein Naturkind, R. v. Deutsch (Berlin), Entführung der Helena, Dielitz, Porträt des Kronprinzen, Graf Harrach, Verleugnung Petri, Induno (Mailand), Ankunft Viktor Emanuels in Venedig, O. Kirberg (Düsseldorf), ein Opfer der See, Kröner (Düsseldorf), eingestelltes Jagen, Paul Meyerheim, Kuhstall, W. Michael, Elternfreude, Schrader, Oliver Cromwell in Whitehall. — Unter den Skulpturen, deren Zahl sich auf 97 beläuft, dürfte Donndorf's Corneliusstatue für Düsseldorf die bedeutendste sein. Sie hat im letzten Oberlichtsaale des provisorischen Ausstellungsgebäudes ihren Platz gefunden. Unter Leitung des Baumeisters Heyden ist dieser Raum durch alle Mittel der Dekoration, durch Architektur, Skulptur, Malerei, Teppiche, Fahnen, Pflanzen u. s. w. in eine Art Festsaal umgewandelt worden, in welchem nur wenige auserlesene Statuen und Bilder placirt worden sind. Er soll in seiner glänzenden Ausstellung gewissermaßen selbst ein Ausstellungsgegenstand sein und zugleich für die vom Schauen Ermüdeten einen behaglichen Ruheplatz zu neuer geistiger Sammlung gewähren.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die Baufrage der Stuttgarter Kunstschule** (siehe Nr. 40 u. 41 d. Bl.) ist nunmehr zum einstweiligen Abschluß gelangt. Kurz vor Schluß der Landtagssession kam sie am 19. August nochmals in der Kammer der Abgeordneten zur Sprache, um den Antrag des Dr. Carl Mayer vom 22. Juli, die Errichtung provisorischer Ateliers betreffend, zu berathen. Derselbe war bekanntlich an eine Kommission verwiesen, die ihn nach eingehender Prüfung nicht zur Annahme empfehlen konnte, dagegen mit einem anderen Antrage hervortrat, der unter den gegenwärtigen bedauerlichen Verhältnissen jedenfalls zweckentsprechender ist. Dieser Antrag erfolgte auf Vorschlag der betheiligten Ministerien des Kultus und der Finanzen und geht dahin, den längst genehmigten Flügelanbau an das Kunstschulgebäude in der Neckarstraße für die bessere Aufstellung der Gemälde-, Kupferstich- und plastischen Sammlungen, der durch die ungeschickte Fragestellung in der neulichen Kammersitzung ebenfalls wieder verworfen war, sofort auszuführen, denselben aber durch Reduktion der Tiefe und Ausdehnung der Länge, jedoch ohne Vermehrung der Kosten, dahin abzuändern, daß er neben den Sälen für die Sammlungen provisorische Räume für Schulzwecke, Maler- und Bildhauer-Ateliers, enthalte, und außerdem noch auf dem der Regierung gehörigen Areal an der Urbanstraße ein besonderes, einfaches provisorisches Gebäude von einem Stock aus Riegelfachwerk zu fünf weiteren Ateliers zu errichten und hierfür die erforderlichen Mittel zu bewilligen. Diese letzteren belaufen sich für Abgrabungen und Stützmauern auf 29,450 Mark, für Erweiterung des Flügelanbaues auf 4500 Mark und für das provisorische Ateliergebäude auf 25,500 Mark, welche Summen dem vor drei Jahren bewilligten Baufonds entnommen werden sollen. Beide Referenten, Dr. Lenz und Prof. Baumgärtner, sowie die Minister von Geßler und von Renner empfahlen diesen Antrag dringend, welcher darauf nahezu einstimmig angenommen wurde, nachdem Mayer den seinigen zurückgezogen hatte. Derselbe Abgeordnete verbreitete sich dann noch in längerer Rede über den fehlenden Zusammenhang zwischen den verschiedenen Kunstsammlungen hier und die auf diesem Gebiete herrschende Planlosigkeit und brachte den Antrag ein „die Königl. Staatsregierung zu ersuchen, einen Gesammtplan darüber auszuarbeiten, welche Aufwendungen sie für geboten erachte, um für unsere Kunstschule, Kunstgewerbeschule, Alterthums- und Kunstsammlungen die nothwendige Fürsorge wegen würdiger Unterbringung und besserer Organisation zu treffen". Die beiden Minister und mehrere Abgeordnete hielten hierfür aber aus finanziellen und anderen Gründen den gegenwärtigen Zeitpunkt nicht für geeignet, und der Kultusminister von Geßler verwahrte die Regierung nachdrücklich dagegen, daß sie eine Schuld der mangelnden einheitlichen Organisation unserer Kunstanstalten treffe. Es sei Alles nach und nach angeschafft worden, habe sich aus kleinen Anfängen entwickelt und könne erst mit der Zeit zu einer allseitig befriedigenden Einrichtung gelangen. Der Antrag Mayer's wurde darauf abgelehnt. — Die Kammer der Standesherren genehmigte am folgenden Tage nach kurzer Berathung den Beschluß des anderen Hauses in Bezug auf die Baufrage, nachdem der Generallieutenant von Baur sein lebhaftes Bedauern darüber ausgedrückt hatte, daß die Angelegenheit nicht in endgültiger Weise entschieden sei*). Er hoffe aber, daß dies Provisorium nicht allzulange dauern und sich die Kunstangelegenheiten in Württemberg überhaupt günstiger gestalten würden. — Die nöthigen Bau-Arbeiten sind nun nach den bereits fertigen Plänen sofort in Angriff genommen worden, um dem lange fühlbar gewordenen Nothstand endlich abzuhelfen, soweit es nach der jetzigen Sachlage möglich ist.

B. **Professor Caspar Scheuren in Düsseldorf** hat zur goldenen Hochzeitsfeier des deutschen Kaisers nicht nur die Adresse der Stadt Düsseldorf künstlerisch ausgestattet, sondern er hat auch für den rheinischen ritterbürtigen Adel, sowie für die Stände der Rheinprovinz ähnliche Adressen ausgeschmückt und darin wieder bewiesen, wie meisterhaft er es versteht, solche Gedenkblätter durch eine leichte Phantasie-Architektur zu theilen und die bezüglichen Darstellungen durch eine mehr andeutende als ausführende Behandlung völlig in die ornamentale Umgebung einzuordnen. Das Gleiche gilt auch von einem zu dem nämlichen Anlaß ausgeführten Erinnerungsblatt desselben Künstlers, welches in gelungener Nachbildung im Verlage der Kunst-Anstalt von A. Rossi in Düsseldorf erschienen ist. Dasselbe ist mit den Bildnissen des Kaiserpaares und seiner beiden Kinder, mit symbolischen Gestalten, reichen Arabesken, landschaftlichen Ansichten und beziehungsreichen Wappen und Sprüchen in bekannter Weise geziert und darf mit Recht als ein werthvolles Andenken an die seltene Feier gelten, das allen patriotischen Kunstfreunden willkommen sein wird. Auch zur Erinnerung an die Enthüllung des Cornelius-Denkmals in Düsseldorf hat Scheuren in der lithographischen Anstalt von L. Baumann daselbst ein Gedenkblatt veröffentlicht, worin er nach ganz anderer Richtung hin ebenso Treffliches geleistet. Dasselbe ist in zwei Ausgaben erschienen, die eine in Tondruck, die andere in vollem Farbendruck, und erfreut sowohl durch den rhythmischen Aufbau der Komposition, als auch durch die gewandte Ausführung.

B. **Karl Brünner in Karlsruhe** hat die Wandbilder jüngst vollendet, welche er im Auftrage des Kunstvereins in Basel für das Restaurationslokal der Baseler Kunsthalle zu malen hatte. Sie verherrlichen in umfangreichen Kompositionen Wein, Weib und Gesang für die Hauptwände, symbolisiren die vier Jahreszeiten für die Thürfüllungen, bringen für schmälere Nebenwände die allegorischen Gestalten von Wissenschaft, Kunst und Handel zur Darstellung und geben dreizehn kleinere Embleme für die Fensterfüllungen. Mit Oelfarben gemalt, werden sie in die Wand eingesetzt. Sie sind auch nicht im Entferntesten in der Weise des Fresco und im Stil monumentaler Malerei gehalten, sondern auf eine wirkungsvoll leuchtende, dekorative Wirkung berechnet. Ihr Hauptvorzug liegt in dem blühenden Kolorit, das mit großer Fertigkeit behandelt ist. Brünner eifert darin seinem Lehrer Keller mit Erfolg nach. Die Kompositionen sind durchweg sehr geschickt gruppirt und dem Gegenstande verständnißvoll angepaßt: der Wein wird durch ein Bacchanal dargestellt, der Gesang durch Apollo, dem die Hirten lauschen, und das Weib durch Vertreter der verschiedenen Welttheile, welche der Schönheit huldigen. Leider vermißt man den Adel der Auffassung und das keusche Schönheitsgefühl, was den Eindruck des Ganzen beeinträchtigt. Auch läßt die Zeichnung Manches zu wünschen übrig. Am schwächsten erscheinen uns die drei großen weiblichen Figuren Handel, Kunst und Wissenschaft, die weder durch originelle noch durch geistige Auffassung imponiren.

B. **Ernst Stückelberg in Basel** ist eifrig mit den Vorarbeiten zu seinen Fresken für die Tells-Kapelle beschäftigt. Er hat bereits zwei und fünfzig Studienköpfe nach der Natur dazu gemalt, die in verschiedenen schweizer Städten, wo sie ausgestellt waren, großen Beifall gefunden haben. Jüngst

*) Dieses Bedauern können wir nur auf's lebhafteste theilen; der getroffene Ausweg mag für den Moment das einzig Erreichbare sein, aber er ist so schlimm wie alle Provisorien. Anm. d. Red.

sind auch zwei große Kartons vollendet worden, denen nun die anderen bald folgen sollen. Sie stellen die Scene, wie Geßler nach der Bestimmung des zweiten Pfeiles fragt, und den Schwur auf den Rütli dar. Beide sind in hohem Grade gelungen, und namentlich verdient der letztere die vollste Anerkennung. Die erste Komposition dieses Gegenstandes hatte dem Künstler heftigen Widerspruch und harten Tadel zugezogen. Er entschloß sich deshalb zu einer völligen Umarbeitung, die allgemein befriedigt.

L. **Professor Chr. Griepenkerl** hatte den ersten seiner großen Kartons für die Bilder der Akademie in Athen während der ersten Augustwochen in seinem Atelier ausgestellt, und die Wiener Kunstfreunde machten zahlreich von der ihnen gebotenen Gelegenheit Gebrauch, eine Vorstellung von dieser imposanten Arbeit zu gewinnen. Der Karton gehört zu einer Folge von acht Kompositionen, welche die Wände des großen oblongen Sitzungssaales der Akademie zu schmücken bestimmt sind. Je drei Bilder kommen auf die beiden Langseiten in friesartiger Aneinanderreihung. Die beiden Schmalseiten erhalten je eine größere Darstellung, welche die Oberwand bis unter die Decke füllt und oben giebelförmig abschließt. Eine dieser beiden größeren Kompositionen zeigt uns der jüngst ausgestellte Karton. Er ist das vierte Bild des ganzen Cyklus, welcher die Prometheussage zum Gegenstande hat, und schildert uns den Sieg des Zeus über die Titanen. Die streitbaren Götter sind um Zeus geschaart, dessen Wagenlenker Prometheus ist; er hat ihm den von den Kyklopen geschmiedeten Donnerkeil gebracht. Schon haben sich die übermüthigen Titanen selbst an der Hera vergriffen; aber Zeus schleudert sie in den Abgrund, wo sie von den Hekatoncheiren ergriffen und in den Tartaros geschleift werden. Traurig fliehen Hestia, Demeter und Dionysos von der verwaisten Erde in den Schutz des Zeus, und zitternd harrt in einer Höhle das neu geschaffene Geschlecht der Menschen des furchtbaren Kampfes. Der Künstler hat durch die lebensvolle, von klassischem Geist erfüllte Darstellung des gewaltigen Stoffes seinen Beruf zur monumentalen Malerei großen Stiles von Neuem dargethan, und bei seiner eminenten koloristischen Begabung läßt sich nicht daran zweifeln, daß das Bild nicht hinter dem Karton zurückstehen wird. Dieser letztere ist mit Kohle direkt auf die Leinwand gezeichnet, wodurch der Meister für die Ausführung einen beträchtlichen Vorsprung gewonnen hat. Die Riesenleinwand — sie mißt 36 Fuß Länge und 20 Fuß Höhe — wird unmittelbar an der Wand des Saales befestigt werden.

B. **Professor Bleibtreu in Berlin** hat vom König von Württemberg den Auftrag zu einem Gemälde erhalten, welches die Erstürmung von Elsaßhausen in der Schlacht bei Wörth durch die württembergische Brigade darstellen soll. Der Künstler hat derselben als Augenzeuge beigewohnt und dürfte somit ein lebenswahres und geschichtlich treues Bild dieser ruhmreichen Episode des letzten Krieges, wie kaum ein Anderer, zu liefern im Stande sein.

Dem Berliner Architektenverein ist als Beihilfe zur künstlerischen Ausstattung seines großen Festsaales die Summe von M. 4000 aus Staatsmitteln bewilligt worden, sodaß der Freskenschmuck dem Maler Hermann Prell im Ganzen mit M. 10,000 honorirt werden kann. Diese Zuweisung ist an den Vorbehalt geknüpft, daß die mit dem v. Biel-Kalkhorst'schen Preis gekrönten Entwürfe des Genannten, welche als Schmuck des Festsaales in Aussicht genommen sind, von den künstlerischen Beiräthen des Ministeriums dieser Unterstützung für würdig erachtet werden. Der Künstler hat mit Anfertigung des Kartons zu den Wandbildern begonnen.

Der Flügelaltar des Q. Massys in der Peterskirche zu Löwen wird nun definitiv in den Besitz der belgischen Regierung übergehen, nachdem die Kammer den zum Ankauf des berühmten Kunstwerkes erforderlichen Betrag von 200,000 Franken mit 67 gegen 31 Stimmen verwilligt hat.

* **Die Direktion des bisherigen „Deutschen Gewerbe-Museums"** in Berlin bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß der Name der Anstalt mit Allerhöchster Genehmigung eine Aenderung erfahren hat; er wird fortan „Kunstgewerbe-Museum zu Berlin" lauten. Die dem entsprechend geänderten Statuten werden demnächst zur Versendung gelangen.

Das Denkmal des Herzogs Karl von Braunschweig, welches die Stadt Genf demselben nach testamentarischer Bestimmung zu errichten hat, ist vor Kurzem vollendet und soll am 15. September enthüllt werden. Das Monument ist ein Werk des Pariser Bildhauers Cain, der den Herzog im vollen Ornat zu Pferde dargestellt hat.

Vom Kunstmarkt.

Kölner Kunstauktion. Bei Heberle (H. Lempertz' Söhne) kommen am 22. September eine große Anzahl von Gegenständen kunstgewerblicher Art zur Versteigerung. Dieselben bildeten zum Theil einen ererbten Familienbesitz und stammen aus altkölnischen Patrizierhäusern, zum Theil gehören sie Sammlungen an, die mit bewußter Absicht angelegt wurden, wie die Sammlung von Carl Schmitz in Elberfeld und diejenige des Bischofs Wedekin in Hildesheim, aus der freilich die merkwürdigsten Alterthümer bereits unter der Hand nach England verkauft wurden. Am reichsten erscheint die keramische Abtheilung mit 587 Nummern, aber auch Elfenbein- und Metallarbeiten, Mobiliar und Miniaturmalereien sind in großer Menge und aus den verschiedensten Epochen vertreten, sodaß Kunstgewerbemuseen und Liebhaber eine günstige Gelegenheit finden, ihre Sammlungen zu bereichern.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Thausing, Moritz, Die Votivkirche in Wien, Denkschrift des Baucomités. Mit 4 Radirungen, 1 Farbendruck u. vielen Holzschnitten. Folio. Wien 1879, Waldheim. M. 40. —

Pianta di Roma di Leonardo Bufalini. Da un esemplare a penna già conservato a Cuneo, riprodotta per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. 12 Bl. in Chromolithographie (à 54/64 cm.) und Uebersichtsblatt. (Wichtiger Plan aus dem 16. Jahrhundert.)

Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI. Raccolte e dichiarate di Gio. Batt. de Rossi. 1 Bd. Text in gr. 8 u. Atlas in gr. Folio. (Grösstentheils unedirte Pläne Roms aus dem 13.—15. Jahrh. enthaltend.)

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 8.
Die St. Nikolaikirche in Berlin, von G. Galland. — Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und der angrenzenden Kunstgebiete, herausgeg. von d. Historischen Commission der Prov. Sachsen, von E. Wernicke.

Chronique des Arts. No. 25 u. 26.
Exposition des environs de Rome, von A. Darcel. — Exposition des amis des arts de Douai. — Correspondance de Belgique. — L'atelier de tapisseries de Mantoue, von E. Müntz.

Kunst und Gewerbe. No. 31 u. 32.
Die Schnitzschule in Mondsee, von G. Dahlke. — Thonflasche des 16. Jahrhunderts mit Habsburger Fürstenbildnissen, von Fr. Schneider. (Mit Abbild.)

The Portefolio. No. 116.
G. F. Watts: Esau, radirt von L. Richeton, von H. Corkran. — Oxford, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Clarkson Stanfield, von M. M. Heaton. — G. S. Ferrier: A ground swell, and The bass rock.

Gazette des Beaux-Arts. No. 8.
Un grand Seigneur du XVI. siècle: Le Connetable de Montmorency, von M. F. de Lasteyrie. (Mit Abbildung.) — F. de Lasteyrie †, von A. de Montaiglon. — Les dessins de maîtres anciens, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbildung.) — Remarques à propos de l'art égyptien, von Duranty. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1879, von A. Baignères. (Mit Abbild.) — La galerie de portraits de Du Plessis-Mornay au château de Saumur. — H. Havard: L'art et les artistes hollandais, von Duranty. (Mit Abbild.) — A. Springer: Raphaël et Michel-Ange, von E. Müntz. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 13. 14.
Le Salon de Paris en 1879, von H. Jouin. — Le triptyque de Quentin Metsys, von E. Verhaeren. — Collection Isendoorn.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6. 7.
Ueber Kronen, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Kunstgeschichtliches aus Bunzlau, von E. Wernicke. — Geschliffene Glaspokale im germanischen Museum, von A. Essenwein (Mit Abbild.) — Eine Holzschnitzerei, angeblich von Veit Stoss, von R. Bergau.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 7—9.
Mutterliebe, von P. Martin; Die Antica Scala in Venedig, von W. Wörnle; Schwarzwildjagd, von Alb. Richter; Die neue Hochstrasse über den schwarzen Berg in Montenegro, von C. Haase; Julia Capulet, von Bertha Sieck; Thomas' Unglaube, aus den Entwürfen zu den Wandgemälden des Campo Santo in Berlin, von P. v. Cornelius; Wildkatze, im Tellereisen gefangen, von L. Beckmann; Odaliske, von Gust. Richter; Der Wasserfall von Paulo Afonso in der Provinz Bahia in Brasilien; Löwenpaar, von Paul Meyerheim; Ansicht von Neumühlen an der Elbe, von C. Oesterley; Der Dom zu Trier, von P. Burmeister; Katharina, Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt, und Herzog Alba auf dem Schloss zu Rudolstadt, von F. Widnmann; Tempi passati, von K. Franz; Faun und Satyr, Becken schlagend, von H. Möller; Die Palmaille in Altona, von C. Oesterley; Sauhatz, von C. F. Deiker. — Gang zur Civiltrauung, von B. Vautier; Die Verhaftung Franz Rákóczi's II., von J. Benczur; Die St. Peterskirche in Rom, von G. Theuerkauf; Aschermittwoch, von A. Lüben.

Deutsche Bauzeitung. No. 52—61.
Römisches Denkmal im Museum zu Metz. (Mit Abbild.) — Von der Gewerbe-Ausstellung zu Berlin. — Die neue Rheinbrücke in Basel, von J. Wagner. (Mit Abbild.) — Das Rococo und die allgemeinen Principien der Baustile. — Der Bau des deutschen Reichstagshauses, von J. Otzen.

Hirth's Formenschatz. No. XI.
Hans Holbein d. J. Eine Madonna, getuschte Federzeichnung im Museum zu Basel. — Die „Schlittenfahrt" Kaiser Karl's V. und seines Bruders König Ferdinand I. Nach einem alten Holzschnitt. — Ein Blatt aus den deutschen Entwürfen zu Prachtrüstungen französischer Könige, von Hans Mielich (?) — Virgil Solis: Drei Ornamentstiche. — Theeservice aus vergoldetem Silber mit Augsburger Emailarbeit, Marke M. B. — Joh. van Doetinchem: Drei Cartouchen. — Ansicht des sog. „goldenen Saales" im Rathhaus zu Augsburg. Abbild. eines venezianischen Blasebalgs aus dem 16. Jahrh. — Zwei weitere Blätter aus Sibmacher's Stickmusterbuch.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 167.
Zur Würdigung von Ausstellungen gewerblicher Schulen, von R. v. Eitelberger.

Kunstkroniek. No. 7. 8.
Overzicht van de Geschiedenis der Bouwkunst.

Unsere Zeit. No. 14.
Gustave Courbet †.

Italienisches Skizzenbuch. No. 3.
Stuccaturen im Treppenhause des Conservatorenpalastes zu Rom, gez. von W. Bubeck.

L'Art. No. 237—241.
La peinture au Salon de Paris 1879, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Société internationale de l'Art, von J. Claretie. (Mit Abbild.) — Benjamin Fillon, von L. Decamps. — De la décoration appliquée aux édifices, von E. Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — Les expositions de province, von Saint-Yrieix. — Salon de Paris 1879, Aquarelles, Pastels et Dessins, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les travaux de restauration du Palais des Doges à Venise. — Nouveau plafond du Théatre-Français, peint par A. J. Mazerolle, von G. Dubufe fils. (Mit Abbild.) — De la décoration appliquée aux édifices, von E. Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — Le Salon de Paris 1879, Gravure et Lithographie, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La vérité dans l'orientalisme, von L. Hugonnet. — La distribuation des récompenses. — Nuremberg, ses monuments et ses collections, von Stockbauer. (Mit Abbild.) — Charles-Etienne Gaucher, von Bon Roger Portalis und H. Béraldi. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 377, 378 u. 379.
George Low: A tour through the islands of Orkney and Schetland, von H. Dryden. — The mural paintings discovered in the gardens of the Farnesina, von F. Barnabei. — Fr. Wedmore: Méryon and Méryon's Paris, von J. M. Gray. — Th. W. Cutler: A grammar of Japanese ornament and design; D. Roberts: The Holy Land. — Charles Landseer †, von M. M. Heaton. — Madox Brown's mural painting at Manchester. — Explorations among the ancient Buddhist remains in Afghanistan, von W. H. Rylands. — The cathedral of Santa Maria del Fiore, Florence, von Ch. Heath Wilson.

Gewerbehalle. No. 8.
Holzplafond aus Quedlinburg (1560); Buchdeckel (1592) aus dem früheren Museum Minutoli in Liegnitz. — Moderne Entwürfe: Gedenktafel in Goldschmiede-Arbeit; Initialen; Silberner Pathenbecher und Weinflaschenteller; Consoletisch und Stuhl; Schränkchen aus Ebenholz mit Email-Einlagen; Wandarm für Gasbeleuchtung.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

14. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

18. September



Nr. 43

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die internationale Kunst-Ausstellung zu München. II. — Der Pariser Salon. III. (Schluß.) — Kunstbestrebungen in Croatien. — Korrespondenz: Kopenhagen. — Carl Peschel †; Dr. Wilh. Lotz †. — Nagler's Monogrammisten; The American Art Review. — Die Eisenhoidt'schen Silberarbeiten des Grafen von Fürstenberg-Herdringen; Das neue Berner Kunstmuseum; Museum Colonna. — Zu Ehren Gottfried Semper's. — Berichte vom Kunstmarkt: Versteigerung der Sammlung des Baron Isendoorn in Amsterdam; Schwanthaler's Reliquien. — Neuigkeiten des Buch- u. Kunsthandels. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Berichtigungen. — Inserate.

No. 44 der Kunstchronik erscheint am 2. Oktober, No. 45 (Schluß des Jahrgangs) am 9. Oktober.

Die internationale Kunst-Ausstellung zu München.

II.

Volle fünf Wochen sind seit der officiellen Eröffnungsfeier verstrichen, und die Ausstellung ist erst jetzt in jeder Hinsicht komplet: die letzte Hälfte der französischen Abtheilung wurde am 13. August dem Publikum zugänglich gemacht, aber der ungeduldig ersehnte Katalog ist erst heute, am 25. August, erschienen. Die noch im letzten Momente nothwendig gewordenen Annexsäle der deutschen Abtheilung waren schon in den letzten Tagen des Juli eröffnet worden, und Lenbach's Porträts von Bismarck und Moltke hatten wenig später im Mittelraume Ehrenplätze erhalten. Sie kamen unmittelbar aus dem Atelier und sind, obgleich Einzelnes noch der letzten Retouchen bedarf, des Künstlers und seines Rufes würdig. Moltke trägt die zwanglose Interimsuniform, Bismarck den dunkeln Ueberrock und den weichen Schlapphut in der auf die niedrige Lehne eines Sessels gestützten Hand. Es sind keine geschmeichelten Salonstücke, das sieht man an den ernsten, gealterten Zügen des Reichskanzlers und des Feldmarschalls. Flügge's „Mecklenburgische Hirtenkinder" sind aus der Vorhalle in den Annexsaal gewandert, um einem Damenporträt in ganzer Figur von Richter den Platz einzuräumen. Im langen gelbumsäumten Gewande, dessen Schleppe bis zum Boden reicht, sitzt das anmuthige, dunkelhaarige Mädchen auf einer Art Postament im Parke und läßt die Hand liebkosend auf dem Kopfe des treuen Neufundländers ruhen, während das Auge träumerisch in's Weite blickt. Im neuen Saale befindet sich manches Schöne neben viel Mittelgut. Schrader's „Entsprungener Sträfling", der hinter einem Felsen lauernden Auges mit gezücktem Messer im Hinterhalte liegt, ein paar schöne Damenporträts von Gräf und ein männliches Bildniß desselben Malers mit ausdrucksvollen Zügen und phantastischer rother Umhüllung des Hauptes, wohl eine Reminiscenz an ein Künstlerfest oder einen Kostümball, und Dr. O. von Heyden's umfangreiche Komposition „Apollo mit den Musen und den Grazien", welche schon 1878 auf der akademischen Ausstellung in Berlin war und dann eine Runde durch die verschiedenen großen Museen machte, haben sich hier mit drei Gemälden von Paul Meyerheim, einem großen Familienbilde, wo der Park und die Marmortreppe den Hintergrund bilden, dem „Kohlenmeiler im bayerischen Gebirge" und der „Affenakademie", sowie Glötzle's „Tu es Petrus" und seinen „Zwei Scenen aus dem Leben des heiligen Julius" zusammengefunden. Liphart's „Olympisches Derby" wirkt hier nicht minder komisch als im Pariser Salon. Julius Köckert hatte ein allerliebstes Tiroler Genrebild „Senner und Sennerin" ausgestellt. Struy's umfangreiches, im halbdunkeln Seitengange der belgisch-holländischen Abtheilung placirtes Gemälde „Verführt" ist dort geblieben.

Die Franzosen fuhren unterdessen unentwegt fort, neue Sendungen des Besten, was die französische Kunst

innerhalb der letzten drei Jahrzehnte hervorgebracht hat, aus Paris zu verschreiben, um gegen die Prunkstücke der andern Sektionen auf jedem Gebiete ihre Elitetruppen in's Feld zu schicken. Der ihnen ursprünglich reservirten Rotunde reihten sich zwei große Säle an, was weniger durch die Zahl, als den Umfang der 152 Gemälde bedingt wurde, denn auf dem Marsfelde 1878 hatten die Deutschen 159 Bilder in einem freilich sehr geräumigen Saale vereint. Daneben murrten der Siècle und seine Genossen schon seit der ersten Woche nach der Eröffnung über die Rohheit der Deutschen, um deretwillen sie 1878 alle militärischen Gemälde zurückgewiesen hätten und die den Franzosen hier zumutheten mit Werner's „Kaiserproklamation" und einer Anzahl von Schlachtenbildern: Adam's, Emele's, H. Lang's Episoden aus dem letzten Kriege und Bleibtreu's „König Wilhelm empfängt beim Scheine der Wachtfeuer durch Moltke die Siegesnachricht von Gravelotte" unter einem Dache auszustellen! Camphausen's vorzügliches Reiterporträt Kaiser Wilhelm's, Faber du Faur's schwaches Bildniß des deutschen Kronprinzen, Steffeck's kleines Reiterporträt des Feldmarschalls von Manteuffel, Richter's Porträts Kaiser Wilhelm's und der Kaiserin Augusta und Angeli's Bilder des deutschen Kronprinzen und seiner Gemahlin, konnten doch, selbst von dem kindischen Standpunkte der Franzosen aus, unmöglich als politische Manifestationen aufgefaßt werden, und Lenbach's Bismarck und Moltke trafen erst ein, nachdem die französische Presse weidlich gehetzt und geschürt hatte. So herrschte Verstimmung in beiden Lagern, dort über deutsche Ungastlichkeit, hier, mit mehr Berechtigung, über die unerlaubte Verzögerung und die Einzelstellung, welche die Leiter der französischen Sektion sich anmaßten; aber als die Pforten sich endlich aufthaten, wich die böse Laune der Befriedigung über das wohlgelungene Werk und der Freude über das künstlerische und einheitlich schöne Ensemble.

Die Plastik ward auch hier zu dekorativen Zwecken verwendet. Rings um das von grünem Strauchwerke umrahmte Bassin reihen sich die neuesten Erwerbungen der Regierung vom Pariser Salon aneinander, wie denn überhaupt mehr als die Hälfte alles Eingesandten Staatseigenthum ist. Schönewerk's „Am Morgen" und Lenoir's „Junger Faun zwei Hahnen kämpfen lassend" bilden Pendants, am ersten Eingange von Italien aus, und unweit des gegenüberliegenden, welcher zum zweiten, Frankreich gewidmeten Saale führt; zur Rechten geht es nach einem Saale, wo Rußland, Amerika, Dänemark, Italien und England bunt durcheinander gewürfelt sind, zur Linken zum Hauptsaale der Aquarelle. Barrias' schöne Bronzebüste vertritt hier Munkacsy, dessen Milton lange ausblieb, angeblich weil den Ungarn die gewünschte eigene Jury nicht bewilligt wurde, schließlich aber doch noch eingetroffen und freistehend in einem der deutschen Säle aufgestellt ist*). Mit ebensoviel kluger Berechnung wie Geschmack haben die französischen Kommissäre, an deren Spitze George Lafenestre steht, in dieser Rotunde das Beste zu vereinen gewußt. Zur Rechten von dem Eingange zum zweiten französischen Saale repräsentirt Breton's „Schnitterin" den Realismus in seiner edelsten Form, zur Linken bringt Lefebvre's „Wahrheit" die akademischen Traditionen zur schönsten Geltung. Beide Bilder gehören der Galerie des Luxembourg-Palais an und befanden sich schon auf der letzten Pariser Weltausstellung; wer diese sowie die Salons der letzten Jahre besuchte, wird überhaupt, mit Ausnahme einer Anzahl von Gemälden aus der Privatsammlung des Staatssekretärs Turquet, aus der Galerie der Kunsthandlung Goupil und Cie. und einigen aus kleineren Privatsammlungen geliehenen Werken, in München wenig Neues finden. Gleich in der Rotunde werden Berrassat's „Auskunft", Barillot's „Sümpfe von Harlebut", Chabal's „Rosenbaum aus meinem Garten", Hanoteau's „Frösche", ein humorsprudelndes Idyll in schönster landschaftlicher Umgebung, Bertrand's „Galatea" und Gust. Moreau's „Orpheus", sowie der die darunter hinziehende Kranz köstlicher Landschaftsbilder aus der älteren Schule, Diaz, — von dem auch eine „Himmelfahrt Mariä" vorhanden ist — Corot, Jules Dupré, Daubigny und Français, Vielen bekannt sein. Das im Privatbesitze befindliche Gemälde: „Der Wolf von Agubbio", Merson's Illustration einer der seltsamsten Legenden, wird dagegen manches Kopfschütteln erregen; auch der „Heilige Isidorus" desselben jungen Künstlers, sowie Duez' „Heiliger Cuthbert", Wencker's „Heilige Elisabeth" und Moreau von Tours' „Blanca von Castilien" wurden nicht daheim gelassen und sind in den anderen Sälen vertheilt. Dieses Streben, jedes Gemälde durch die Umgebung zu heben und es im besten Lichte zu zeigen, verleiht der französischen Abtheilung ein bedeutendes Uebergewicht über die alle übrigen Nationen, wo das Münchener Ausstellungskomité die Kunstwerke planlos unterbrachte und sich selbst, seinen Protegés oder den ihre Interessen persönlich vertretenden Meistern die besten Plätze reservirte. Bei der Entscheidung über die Wahl des Einzusendenden mögen sich auch in Frankreich kleine Intriguen eingemischt haben, die Anordner im Glaspalaste standen über den Parteien und so muß es sein, wenn ein derartiges Unternehmen glücken soll.

---

*) Nachträglich sind auch Anselm Feuerbach's „Titanenkampf" und „Medea" noch eingetroffen und wurden in einer besonderen Räumlichkeit ausgestellt.

Wohl scheint bei den Franzosen Manches einseitig, aber die Menge von Heiligenbildern und Darstellungen aus der frommen Legende, welche sich auf die im Augenblicke vorherrschende klerikale Richtung begründet, hat der tüchtigen Vertretung der übrigen Gebiete keinen Abbruch gethan. Bouguereau's „Geburt der Venus“ und seine „Nymphen“, Lefebvre's „Ueberraschte Diana“, Delaunay's „Diana“, Henner's „Naiaden“ und Roll's wildphantastisches „Fest Silen's“, sind die bedeutendsten mythologischen Darstellungen; an der Spitze des Geschichtsbildes stehen Cabanel's „Tod der Francesca da Remini und des Paolo Malatesta“ und J. P. Laurens' „Der österreichische Generalstab an der Leiche Marceau's“, neben den neuesten Ankäufen vom Salon 1879: J. P. Laurens, Melingue, Morot, Pelez. Für das Thierstück hat man mit Rosa Bonheur's „Attelage Nivernais“ bis zum Jahre 1849 zurückgegriffen, Troyon's „Arbeitsgespann“ ist gleichfalls aus den fünfziger Jahren, Herrmann-Bon's „Hallali“ kommt dagegen direkt vom Salon. Von den Todten der letzten Jahre hat man Brion, Fromentin, Daubigny und Couture mit herangezogen. Unter der Landschaft befindet sich außer den schon genannten älteren Werken manches gute neuere Bild von Pelouse, Segé, Emil Breton, Lansyer, Harpignies, Démont, Hagborg und Guillaumet. Zu Hebert's „Malaria“ von 1850 gesellen sich verschiedene gute Genrebilder in größerem Maßstabe. Landelle's „Fellahmädchen“ ist durch den Stich Professor Stang's in deutschen Kunstkreisen keine Fremde. Meister Meissonier ist durch sein „Antibes“ nur dürftig vertreten. Im Porträt glänzt Bonnat's „Viktor Hugo“, aber die reiche Plejade vom Salon ist ausgeblieben, Carolus Duran sandte seine neuste, noch unvollendete Arbeit, ein allerliebstes Studienköpfchen, wohl Phantasieporträt. Selbst für Werner's „Kaiserproklamation“ hatte man aus Frankreich ein Pendant verschrieben; Ehrmann's kolossales Dekorativgemälde: „Paris lädt unter dem Schutze der Republik die Nationen zum friedlichen Wettkampfe der Künste und der Gewerbe“, nimmt auf dieser Seite dieselbe Schlußwand wie Werner's Bild drüben am anderen Ende des Glaspalastes ein!

Wohl ist es zu tadeln, daß die Franzosen zur einheitlichen Uebersicht ihrer modernen Kunst so weit in die letzten Decennien zurückgriffen und so viel Elitewerke aus dem Staatsbesitze einsandten; aber wie machten die Deutschen es 1878? Spät erst entschloß man sich zur Theilnahme an der Pariser Weltausstellung, und dann fand dieselbe Auswahl in Berlin und München unter den im Staatsbesitze und in hervorragenden Privatgalerien befindlichen Kunstwerken statt. Einundzwanzig Bilder und vier Bildhauerarbeiten, welche zum großen Theile auch in München das Panier der deutschen Kunst wieder hoch halten, wurden allein der Berliner Nationalgalerie entlehnt, und die Franzosen ahmten diesmal das gegebene Beispiel auf breiterer Basis nach. In Paris nahm man den schönen Schlußsaal, den die französischen Künstler sich selbst reservirt hatten, in Besitz, als sei das selbstverständlich; Gedon besorgte die Anordnung und Dekoration des Ganzen auf das Beste, so daß die deutsche Abtheilung vor Allen glänzte, selbst die Trennung nach Schulen war dort zu verfolgen, und ältere Gemälde — Rudolph Jordan's „Trost der Witwe“ datirte von 1866, Henneberg's „Jagd nach dem Glücke“ von 1868 — bildeten die Prunkstücke: was die Eiferer von heute vergessen.

Bei der Rückkehr zu den übrigen Räumen des Glaspalastes muß die planlose Aufstellung doppelt in's Auge fallen. Auch die scheinbare brüderliche Gleichheit hat ihre starken Schattenseiten, wenn sich Parteilichkeit dahinter birgt. Speciell für die Münchener Schule ist die Zurückweisung für alle Künstler, welche nicht mit einem der Mitglieder der Jury in Verbindung oder im Schülerverhältnisse zu einem derselben standen, an der Tagesordnung gewesen. Eine Jury, welche die Schwäche hatte, Werke wie Liebermann's in der Technik wie im Gedanken durchaus verfehlte Gemälde „Christus im Tempel“, „Die Feldarbeiter“ und die „Gänserupferinnen“ aufzunehmen, hat sich des Rechtes begeben, Schülern von Bamberger und Lange die Pforten zu verschließen. Wie kommt es ferner, daß die Bildhauer Wagmüller sechs und Tilgner zwölf Werke der Plastik ausstellten, während die Statuten ursprünglich nur drei gestatteten, und jener seinen Werken überdies die besten Plätze anweisen konnte? Zur Dekoration der Vorhalle wurden wohlweislich nur die Italiener, Sußmann-Hellborn's und Cauer's Marmorarbeiten verwendet. Auch die Vereinigung der besonders gut vertretenen Düsseldorfer Schule hatte man vermieden. Oesterreich kam im Durchschnitte noch am besten weg, nicht an Raum, doch wenigstens an Einheit. Von einer Trennung Belgiens und Hollands war ebensowenig, wie von einer Vereinigung mehrerer Bilder desselben Malers die Rede. Das im Verhältniß zu seiner Betheiligung an der Pariser Weltausstellung dürftig erschienene England ist durch zwei Zimmer verstreut und die englischen Bilder erhielten zum Theil erst nach zehn Tagen Papierstreifen mit Nummern angeheftet; Siemiradski ist bei den Italienern, Aivasowski's Marine führt in einer Ecke hoch oben das Dasein eines stillversteckten Veilchens. Und nun gar der Katalog, in dessen erster Auflage dem auf 64 Seiten zusammengedrängten alphabetischen Verzeichnisse der Künstler und ihrer Werke 66 Seiten mit

Reklamen jeglicher Art folgten! Das Verfahren mag praktisch zur Deckung der Druckkosten sein, aber es ist mehr als lästig für das Publikum und unwürdig für ein derartiges Unternehmen von internationaler Bedeutung. Der Katalog der französischen Abtheilung könnte darin zum Muster dienen; wie es für den Salon üblich ist, enthält er bei jedem Künstler kurze Notizen über seinen Bildungsgang und die erhaltenen Auszeichnungen, verschweigt freilich sophistisch die Entstehungszeit der älteren Gemälde.

Die nächste internationale Ausstellung in München wird wahrscheinlich kleiner und einfacher sein, denn wer könnte alle vier Jahre die weitgereisten Prunkstücke der öffentlichen Galerien aus dem letzten Decennium zusammenschleppen, wie es diesmal geschah; aber sie muß einheitlich und frei von kleinlichem Parteigeiste sein, sonst wird der schöne Plan Chimäre bleiben. Die deutsche Kunst steht zu hoch, um solcher erbärmlicher Einzelinteressen wegen ihr Ansehen den Fremden gegenüber einzubüßen. H. B.

Der Pariser Salon.

III.

(Schluß.)

Und nun zu einer letzten, die Einheimischen und die Fremden im engsten Rahmen umfassenden Rundschau; Zeit und Raum drängen gebieterisch.

Da begegnen wir zunächst noch einigen bei der ersten Prüfung übersehenen beachtenswerthen Bildnissen. Leon Glaize, dessen Porträt seiner Mutter im Salon 1868 zuerst die Aufmerksamkeit auf den vielversprechenden Anfänger lenkte, hat statt der großen Geschichtsbilder der letzten Jahre wiederum ein schönes, sprechend ähnliches Porträt, das seines Lehrers Gerôme, eingesandt. Paul Dubois' „Kinderporträt", ein reizendes blondes Mädchen im weißen Kleide, Brustbild und in ebenso kleinem Maaßstabe wie Duran's allerliebstes Knabenköpfchen gehalten, ist eine Perle, des Ateliers, aus dem es hervorging, würdig. Mehr charakteristisch als fesselnd sind die verwitterten Züge von Bertier's „Altem Landpfarrer". Saintin's „Porträt einer Frl. H. B." sucht an frischer Anmuth seines Gleichen. Unter der Damenwelt fanden einige Kinderphantasieporträts besonderen Beifall: „Die gesprungene Trommel", ein tiefbetrübtes Baby im Hemdchen von Jeanne Böle und „Schlechte Laune", welche der Kleinen den originellen Gedanken, sich bis auf das Hemdchen und ein himmelblaues Strümpfchen zu entkleiden, eingab, von Elisa Koch, sowie Munier's „In Strafe", ein in sein Stühlchen gebannter Schelm, der sich voll rührender Verzweiflung mit beiden Händchen in's lockige Haar faßt. Der „Moses im Nil" Perrault's erinnert zu sehr an Paul Delaroche.

Benjamin Constant zeigt uns marokkanische Frauen „Abends auf der Terrasse"; das Kolorit ist warm und leuchtend, die liegende Gestalt, das Bild der Sehnsucht, besonders gelungen; die auf der Mauer Sitzende, im Profile gesehene, hat dagegen etwas statuenartig Steifes. Wenn man Mitglied des Institutes wie Hebert und überhäuft mit Ehren ist, darf man schon einen so kühnen Wurf wie die „Sultana", ein in tiefem Rembrandt'schen Helldunkel ausgeführtes Frauenbild, wagen Nur um das Haupt erhellt sich das Dunkel, und die orientalischen Gewänder fangen die Hauptstrahlen des röthlichen Lichtscheines auf. Metzmacher hat dem Genrebilde die Treue bewahrt; sein „Saut de loup", der Kuß über's Gitter, selbstverständlich Rococcostück mit Puder und Schönheitspflästerchen, ist fein und zart und duftig. Alexander Dumas' Galerie bereichert sich wieder um zwei schöne Gemälde, die er sich vorweg sicherte: Jacquet's „Première arrivée", die Siegerin im Wettlaufe, eine im Stile Watteau's ausgeführte wohlgelungene Schöpfung, und Lehmann's „Im Jahre 1795"; Jacquet ließ die leichtfüßigste Elfe des Kreises triumphirend die kleine Höhe erklimmen und aufathmend voll stolzer Befriedigung auf die herankeuchenden Genossen hinabblicken. Das reiche satte Kolorit des Ganzen und der Schmelz des jugendlichen, vom jähen Laufe erhitzten Antlitzes sind ebensoviel Ehrentitel für den Maler, welcher 1875 die erste Medaille davontrug und gleich der Mehrzahl seiner hervorragenden Genossen als „hors concours" über den kleinen Belohnungen steht. Nicht so Motte, dessen „Circe mit den Genossen des Odysseus" mehr Anlage für den Humor, als Vertrautheit mit den plastischen Formen des weiblichen Körpers verräth; die Verzweiflung der mit Menschensinn in Thierkörper Gebannten muß Jedem ein Lächeln abgewinnen. Fast hätten wir in Pele; einen strebsamen Anfänger übersehen, der kaum am göttlichen Kelche nippte und ihm schon Muth zum großen Historienbilde entnahm; sein „Tod des Kaisers Commodus" leidet an Schwächen jeglicher Art, Verzeichnung, Unschönheit und historischer Unwahrscheinlichkeit, ist aber trotzdem beachtenswerth als Verheißung für die Zukunft eines freilich noch der Läuterung bedürftigen Talentes. Cazin's zu einem Deckengemälde bestimmte „Kunst", eine bleiche melancholische Frauengestalt, scheint trüben Gedanken nachzuhängen. Comte's sentimentale Pendants „Die Liebe verscheucht die Zeit" und „Die Zeit verscheucht die Liebe" schweben zwischen Himmel und Erde.

Auch an jenen Gemälden, welche ihre Zukunft in den illustrirten Zeitungen, im Oeldrucke und in der Photographie zu finden pflegen, war kein Mangel.



Dagnan-Bouveret's derb humoristische „Hochzeit beim Photographen“, Leleux' komische Kriminalscene „Wer getrunken hat, läßt nicht davon“, Loustaunau's „Vernunftheirath“, ein beim Schachspiele mit seiner jungen Frau eingeschlummerter alter Offizier, dessen gichtkranker Fuß in der weichen Hülle viel zu groß ausfiel, sind so recht dazu geeignete leichte Waare. Morlon's „Neue Mode unter dem Direktorium“, die schöne Mme Tallien in der griechischen Tunika aus durchsichtiger Gaze, Nanteuil's „In die Frau verwandelte Katze“ nach Lafontaine und Rougeron's „Ein Engel im Himmel“, das mit Tanz und Gesang gefeierte Begräbniß eines Kindes in Andalusien, gehören derselben Kategorie an. Lejeune's „Der Müller, sein Sohn und der Esel“ ist ein fein ausgestattetes Genrebild.

Bedeutend höher stehen Firmin Girard's „Hochzeit im 18. Jahrhunderte“ und Adrien Moreau's „Silberne Hochzeit“; Beide sind in ihrer Art tüchtige Arbeiten. Watteau'sche Gestalten wandeln hier in dem von den fröhlich aufspielenden Musikanten geleiteten Hochzeitszug durch den Wald, Braut und Bräutigam im traulichen Gespräche, das sie der Gegenwart entrückt hat; anders das einer anderen Lebenssphäre angehörende Silberpaar. Die noch stattlichen Ehegenossen schicken sich dort inmitten ihrer ehrfurchtsvoll zum Feste versammelten Kinder und Enkel an, ein feierliches Menuett zu tanzen.

Unter den Belgiern glänzte Frau Collart, eine alte Getreue des Salons, durch zwei allerliebste kleine Pendants; der „Abend“ ist eine friedvolle stimmungsreiche Landschaft mit Kühen unter Obstbäumen, wo im Hintergrunde das Dach des Bauernhauses durch die Zweige blickt; das hellgehaltene Gegenstück „April“ zeigt Kirschbäume im schönsten Blüthenflore, eine besondere Stärke der begabten Künstlerin. Wauters' Malweise imitirt Delprée in seinen beiden umfangreichen Geschichtsbildern; sein „Martin Luther auf dem Reichstage zu Worms“, ein effektvolles, von der Stadt Löwen angekauftes Gemälde, sündigt für uns Deutsche in der Hauptgestalt, da der Reformator keine Porträtähnlichkeit besitzt; das zweite Bild behandelt mit Kraft und Treue eine „Episode aus den Lütticher Religionskonflikten im Nov. 1875“. Jan van Beers gerieth bei seiner übertriebenen Effekthascherei auf traurige Abwege. Noch im vorigen Herbste stellten wir dem jugendlichen Feuergeiste, dessen übersprudelnde Phantasie sich in allerlei tollen Ausgeburten Bahn brach, das günstigste Prognostikon und glaubten „Des Volkes Dank“ wie die „Parisina“ würden nur die Vorboten genialer Leistungen sein; aber dieser „Seinen Freunden im letzten Momente die Befreiung des Vaterlandes prophezeiende Dichter Jan van Moerlandt“ macht alle Voraussetzungen zu Schanden. Es ist ein kolossales Triptychon; auf dem Mittelbilde sitzt der abgemergelte, grünlich blasse Sterbende bis zum Gürtel gänzlich entblößt auf seinem Lager und starrt mit begeistertem Seherblicke in die ferne Unendlichkeit, die beiden Zeugen lauschen tief ergriffen; zur Rechten und zur Linken ergänzen zwei historische Porträts das seltsame Mittelbild, welches an Geschmacklosigkeit seines Gleichen sucht. Von Beers' melkendes „Milchmädchen“ ist der Triumph des Häßlichen und des auf die Spitze getriebenen Realismus. Wenn der noch nicht dreißigjährige, überaus ehrgeizige Maler in dieser Richtung fortfährt, wird er bald nur noch Spott statt der ersehnten Lorbeern ernten, zwischen Originalität und Verirrung liegt eine weite Kluft. De Jonghe, ein Schüler von Gallait und Navez, taufte ein ziemlich nichtssagendes Saloninterieur: „La berceuse de Chopin“. Jules Goupil traf in seiner „Gefälligen Freundin“ und der „Ruhe“, einer Malerin vor der Staffelei, nicht den gewohnten Ton der feinen Satire auf die Gesellschaft. Wohlberechnete Komik spiegelt die „Controverse über den Talmud“ von dem Holländer de Haan; zwei Amsterdamer Juden trieben einen Dritten mit allerlei Kreuzfragen in die Enge und weiden sich nun an seiner Verlegenheit.

Die Russen pflegen pikante oder aufregende Vorgänge aus den verschiedenen Landstrichen ihres weiten Heimatlandes zum Motive zu erwählen. Chlebowski, halb Schüler Gerôme's, halb der Petersburger Akademie läßt uns einen Blick in das orientalische „Interieur eines circassischen Sklavenhändlers in Konstantinopel“ thun, wo eine junge Sklavin im vollen Schmucke ihrer unentweihten Anmuth lüsternen Käufern gezeigt wird; Dmitrieff führt uns in ein „Brennendes russisches Dorf“, dessen Frauen inmitten der Kinder und des geretteten Hausrathes verzweifelt die Hände ringen, während die Männer die störrischen Schafe mit Todesgefahr aus dem Stalle holen. Der Warschauer Chelmonski zieht die Ukraine vor und bestrebt sich bei seinem „Pferdemarkte“ seiner Malweise denselben Stempel des Ungeordneten, Zügellosen, welcher das ganze Treiben charakterisirt, aufzuprägen. Im Vordergrunde erschwert ein Trupp wilder Steppenrosse in allen möglichen und unmöglichen Stellungen einem zwischen ihnen am Boden kauernden Kosaken das Ankoppeln in jeglicher Weise, zur Rechten dient ein rabenschwarzer Hengst der blendenden Weiße der Genossen zur Folie; im Hintergrunde wogen Juden und Gutsbesitzer, Käufer und Anpreisende, Rosse und Reiter durcheinander. Das „Viergespann“ desselben Polen ist minder rastlos und von sorgfältiger Ausführung. Siemiradski, der Maler des weit überschätzten Sensationsbildes: „Die lebenden Fackeln des Nero“ hat einen „Schwertertanz“, das von Gauklerinnen vor den im Garten vereinten römischen Damen ausgeführte

εἰς ξίφη κυβιστᾶν, wie Platon und Xenophon das Kunststück nannten, ausgestellt, sich aber nicht an die uns auf griechischen Vasen erhaltenen antiken Darstellungen des Vorganges gehalten. Das frische, fast blendende Kolorit muß die Schwächen der Zeichnung verdecken, die Auffassung erinnert an Alma Tadema's Weise, ohne seine Vollendung zu erreichen.

Die Schöpfungen der Schweden Salmson und Hagborg zählen zu den Erwerbungen des Staates; ihr halber Landsmann, der Norweger Smith-Hald reiht sich ihnen mit seiner „Heimkehr der Fischer am Morgen" würdig an.

An Munkacsy's Statt, — er selbst blieb aus, — erschien sein Schüler und Landsmann Bruck Lajos mit „Den Verlassenen"; hungernd und frierend stehen drei arme Waisen in der Familienstube eines behäbigen Bauernhauses, und der Knabe schielt begehrlich nach der dampfenden Suppe am warmen Herdfeuer, während die Schwester den mitleidigen Frauen die Geschichte ihres Elendes berichtet. Der Pilsener Brozik, welcher im vorigen Jahre die Medaille 2. Klasse für seine „Gesandtschaft Ladislaus' von Böhmen zur Brautwerbung am Hofe Karl's VII. von Frankreich 1457" erhielt, behandelte diesmal ein ähnliches Thema: „Die Schachpartie der Verlobung" nach einem dänischen Volksliede des Mittelalters; die schöne Dagmar schickt sich eben an, mit dem dänischen Gesandten die Ja oder Nein bedeutende Partie zu beginnen und der elterliche Hofstaat sowie die fremden Gäste umstehen sie in erwartungsvollen Gruppen. Otto von Thoren's „Ungarisches Viergespann" mit feuersprühenden Nüstern und das „Paradies der Kindheit" im Pariser Jardin d'Acclimation sind zwei Arbeiten von ungleichem Werthe.

Von dem Italiener de Nittis, welcher im vorigen Jahre auf der internationalen Ausstellung eine Medaille erster Klasse für seine zwölf Ansichten aus Paris, London und Italien davontrug, fand sich diesmal nur eine dem Leben abgelauschte „Schwefelhölzerverkäuferin aus der City" ein; gleich dem Hamburger Heilbuth, dem Belgier Stevens und so manchem Anderen ist er durch die Anschauungen und den Bildungsgang Franzose, obgleich seine Wiege in Barletta auf italienischer Erde stand. Boldini's „Depesche", ein Kabinetstück à la Meissonier, Castiglione's „Promenade des Anglais in Nizza", ein mit Sonnengold und Meeresblau und eleganten Toiletten verschwenderisch ausgestattetes Gemälde, und Tojetti's zwei Bilder „Elena" und „Francesca da Rimini" beweisen, daß die Kunst im Süden fort und fort neue talentvolle Jünger unter ihre Fahnen ruft. Unter Blumen hochgebettet treibt die schöne todte „Elena", von dem stummen Diener geleitet, den stillen Strom, hinab und die sinkende Sonne mahnt an das frühe Erlöschen des hoffnungsreichen Lebens; „Francesca da Rimini", eine Lieblingsgestalt der Dichter lebt und athmet noch; voll scheuer Liebe schmiegt sie sich an Paolo Malatesta, während der Mordstahl schon über ihnen schwebt. Ricardo de Madrazo's „Letzter Blick" vertritt allein die Heimat und die Familie Fortuny's, des Frühentschlafenen, Tiefbetrauerten; Raimundo und Federico de Madrazo, denen im vorigen Jahre auf dem Marsfelde Medaillen erster Klasse zufielen, versäumten, wie so Viele, die Ehrenpflicht des Wiedererscheinens.

Der glänzende Erfolg von „Last muster" auf der jüngsten Pariser Ausstellung veranlaßte Herkomer zur Herübersendung seines weit weniger originellen „Asyls für alte Frauen". Die Gruppirung ist Hauptsache, das Kolorit farblos, so daß das Gemälde sich weit besser zur Radirung eignet, für die es ursprünglich auch bestimmt war. Bridgman's „Procession zu Ehren des Apis" vereint Sonnengold und Reichthum der Trachten, sowie gute Studien des Nackten; die neben dem geheiligten Ochsen tanzende junge Aegyptierin im durchsichtigen Gewande ist ein Bild geschmeidiger Anmuth.

Wie viel Lücken unter den gewohnten Gästen, wie viel bedeutende Ateliers in Paris und im Auslande, welche den diesjährigen Salon nicht beschickten! Er ward vorzugsweise zur Arena für die jüngeren Kräfte, welche sich die Sporen verdienen möchten und bewahrt in dieser Eigenschaft immer noch einen Theil seines alten Prestige für die Kunstfreunde von fern und nah. Trotzdem ist eine Reform unbedingt nöthig, wenn das Unkraut nicht das Gute ersticken soll. Einst war der Salon, bei einigermaßen offenem Auge zur raschen Ausscheidung des Besten, reiner Kunstgenuß, jetzt ist er Mühe und Arbeit, wie das Alltagsleben.

Bei den Aquarellen, Zeichnungen und den graphischen Arbeiten, sowie bei der Skulptur war der Zudrang geringer, doch gab es auch dort noch am Tage der Eröffnung — charakteristisch für Turquet's Mangel an Autorität — Scenen aufgeregten leidenschaftlichen Wortwechsels wegen der Aufnahme. Davon im Schlußberichte. **Hermann Billung.**

Kunstbestrebungen in Croatien.

Agram, im Juli 1879.

I. K. Wenn Herbart Recht hat und eine Nation wirklich in ihren Monumenten ausspricht, was sie will, so entwickeln die Croaten in neuester Zeit ein umfangreiches Zukunftsprogramm; denn es hat im Lande auf dem Gebiete der Kunst eine lebhafte Bewegung begonnen.

Den Anstoß hierzu gab der kunstliebende Bischof



von Djakovo, J. J. Stroßmayer, der mit seltener Aufopferung und vielem Verständnisse auch in dieser Hinsicht bahnbrechend gewirkt hat. Die Domkirche, welche der croatische Mäcen in Djakovo erbaute, wurde in diesen Blättern schon einmal besprochen; dieselbe ist ein großartiger, reichgeschmückter Monumentalbau, welcher unter der Leitung des Dombaumeisters Fr. Schmidt seiner Vollendung entgegengeht. Neben diesem mit seltener Energie und unter sehr schwierigen Verhältnissen durchgeführten Unternehmen fand Stroßmayer Zeit und Mittel, eine sehr schöne und werthvolle Galerie von Bildern altitalienischer Meister anzulegen. Fünfzehn Jahre lang sammelte der gelehrte Bischof auf seinen vielen Reisen nach Italien mit Hilfe befreundeter Künstler und Kunstfreunde, und es gelang ihm, noch manche Perle anzukaufen, aber auch in der Heimat manchen Schatz vor Verfall zu retten und in seiner Sammlung zu bergen.

Moderne Meister sind in der Sammlung schwach vertreten; die vorhandenen Bilder aber gehören zum Besten. Zwei Steinle's von seltener Schönheit, mehrere Bilder von Overbeck und Kupelwieser finden wir in der vornehmen Gesellschaft eines herrlichen Fiesole und mehrerer Bilder von Tizian. Der Gründer der croatischen Universität und Akademie der Wissenschaften ist auch der Gründer der croatischen Bildergalerie, denn die ganze Sammlung schenkte der Bischof dem Lande und noch 40,000 fl. dazu zum Baue eines Galeriegebäudes. Diese seltene Municifenz wurde vom Lande und der Stadt Agram in gebührender Weise aufgenommen; jenes widmete die doppelte, diese die gleiche Summe zu demselben Zwecke. Die Akademie wird auf ihre Fonds noch ein Anlehen machen, damit diese Schöpfung Stroßmayer's in würdiger Weise zur Ausführung gelange. Dombaumeister Schmidt übernahm es, den Bau auszuführen, und die Arbeiten daran sind schon soweit gediehen, daß im Herbst 1880 die feierliche Eröffnung wird stattfinden können. Daß solche Arbeiten und Bestrebungen nicht ohne anregenden Einfluß blieben, ist selbstverständlich.

Agram besitzt drei gothische Kirchen, eine davon so gründlich verdorben, daß an eine Wiederherstellung nicht gedacht werden kann, die beiden andern (Dom und Pfarrkirche) zwar auch arg mitgenommen, aber doch wiederherstellbar. Die Pfarrkirche wurde nach den Plänen Schmidt's einer gründlichen Restaurirung unterworfen und die Außenseite soll schon heuer vollendet werden, während das Innere erst nach einigen Jahren fertig werden dürfte. Die Kommune Agram zeichnet sich auch bei diesem künstlerischen Unternehmen um so mehr aus, als sie von dem Hrn. Stadtpfarrer in keiner Weise zur Opferwilligkeit aufgemuntert wird.

Der hiesige Kardinal Erzbischof Mihalović und das Domkapitel wollten bei der allerorten beginnenden Bewegung nicht zurückbleiben, und so wurde denn der Dombaumeister Schmidt beauftragt, auch für die große hiesige Domkirche Restaurirungspläne auszuarbeiten.

Schmidt legte dem Domkapitel seine Pläne vor, welche einen durchschlagenden Erfolg hatten. Ganz Agram begann sich lebhaft für die Frage der Domrestaurirung zu interessiren. Einige Domherren waren etwas zaghaft; als aber der Kardinalerzbischof sich an die Spitze des Baukomité's stellte und mit Entschiedenheit für die Restaurirung der Kirche nach Schmidt's Plänen eintrat, da wurde der Beschluß auch einstimmig gefaßt. Schon diesen Herbst sollen die Vorarbeiten beginnen, und im nächsten Frühling soll der Bau in Angriff genommen werden. In etwa zwanzig Jahren wird die Arbeit vollendet sein und die Agramer Domkirche in erneuter Pracht sich an die schönsten Denkmale der gothischen Baukunst in der Monarchie anreihen. Die beiden großen croatischen Bischofsitze werden mit der Schönheit ihrer Kathedralen in würdiger Weise wetteifern zum Heile der Kunst.

Die jetzige Domkirche ist noch von den Festungswällen und Befestigungsthürmen umgeben, so daß ein Ueberblick der Façade unmöglich ist. Sobald die Restaurirung dieser und der Bau der Thürme vollendet sein wird, soll der Thurm vor der Domkirche fallen, während die übrigen Befestigungswerke als malerische Zierde bleiben. Hierdurch wird der Kapitelplatz bedeutend erweitert. Für einen würdigen Schmuck desselben wird schon jetzt Sorge getragen.

Vor mehreren Jahren wurden fünf zusammengehörige Statuen von Fernkorn von der Kommune Agram für ein Monument erworben; nun sollen dieselben einen monumentalen Brunnen zieren, welcher nach den Entwürfen Schmidt's schon heuer vor der Domkirche am Kapitelplatz erbaut werden soll.

Auch der Agramer Centralfriedhof soll zu einem architektonisch bedeutenden Campo-Santo gestaltet werden. Nach den Plänen des Kölner Architekten Herrmann Bollé, eines Schülers von Fr. Schmidt, wird der Gottesacker mit schönen mächtigen Arkaden und Kapellen umgeben und von einer Kuppelkirche beherrscht werden. Der Bau der Arkaden und einer Kapelle ist schon in Angriff genommen, und in der ersterbauten wird der aus Wien feierlich nach Agram übertragene Leichnam des croatischen Dichters Preradović bestattet werden.

Außerhalb Agrams restaurirt Bollé eine Kirche in Kreuz, und in einem der besuchtesten Wallfahrtsorte Croatiens wird ebenfalls nach seinen Plänen eine schöne, von Arkaden umgebene Wallfahrtskirche gebaut, welche mit dem Pfarrhof und zwei offenen Kuppelkapellen ein höchst malerisches Ganze bilden wird.

Wie aus diesen Mittheilungen erhellt, ist die Bauthätigkeit in Croatien eine rege, und da der Name Schmidt die Signatur aller dieser Unternehmungen bildet, so werden die Kunstfreunde allerorten darin eine Gewähr finden, daß diese Thätigkeit eine höchst würdige und gediegene ist.

Auf dem Felde der Skulptur wird noch wenig geleistet. Erst wenn die großen Bauunternehmungen vollendet sein werden, so daß zur Restaurirung der Innenseiten geschritten werden kann, dürfte auch dieser Zweig der Kunst zur Blüthe gelangen, ebenso die Malerei, welche bisher in Croatien noch kein Feld der Thätigkeit gefunden hat. Erwähnenswerth sind jedoch schon jetzt die Arbeiten eines jungen croatischen Bildhauers Rendić, welcher aus der Schule Dupré's hervorgegangen ist und in Agram seinen Wohnsitz aufgeschlagen hat. Seine Büsten Julio Clovio's und Andrea Schiavone's, welche den Platz vor der Bildergalerie schmücken, ebenso drei Grabmäler auf dem Centralfriedhofe, darunter das des obengenannten Dichters, sind sehr tüchtige naturalistische Leistungen in modern italienischem Stile. Weitaus bedeutender sind des jungen Croaten Porträtbüsten aus Montenegro, sowie dessen Porträts einiger Agramer Celebritäten. Ueber das Kunstgewerbe kann im Augenblick noch nicht viel berichtet werden; auch da werden die großen Bauunternehmungen von entscheidendem Einflusse sein, überdies wird an der Gründung einer gewerblichen Fortbildungsschule und eines Kunstgewerbemuseums rege gearbeitet. — Wichtig für die Zukunft ist die Verfügung des Erzbischofs von Agram, wodurch die Theologen im 4. Jahrgange verpflichtet werden, die Geschichte der christlichen Kunst zu hören, auch sollen Prüfungen aus diesem Fach eingeführt werden. In diesem Punkte ist Croatien dem großen Auslande vorausgeschritten.

Korrespondenz.

Kopenhagen, im August 1879.

S. M. Während noch vor einigen Jahren die Hauptstadt Dänemarks unter diejenigen zählte, welche als an monumentalen Kunstwerken besonders arm dastanden, scheint sich jetzt das Verhältniß in günstigerer Richtung zu entwickeln. Seit 1876, da ich in der „Chronik" die Statue Tycho de Brahe's erwähnte, ist zu Kopenhagen eine ganz beträchtliche Zahl von plastischen Werken zum Theil schon öffentlich aufgestellt, zum Theil in den Ateliers der betreffenden Künstler gußfertig geworden.

Als das bedeutendste Werk genannter Art steht an der Nordwestseite der „alten Stadt" das große, von J. A. Jerichau ausgeführte Monument H. C. Oersted's da. Auf einem hohen Sockel erhebt sich das Standbild des großen Physikers; in modernem Anzug, dessen einfache Langweiligkeit jedoch durch den Mantel, welcher von der rechten Schulter bis zur Erde herabfließt, einigermaßen gebrochen wird, lehnt er an einen Pfeiler und scheint soeben einem Auditorium die Entdeckung des Elektromagnetismus zu demonstriren; von seiner linken, etwas gehobenen Hand, streckt sich der Faden, den er auch mit der rechten stützt, an die vor seinen Füßen angebrachte Batterie. Frei und lebhaft ist die Figur gestellt, sprechend und klar verständlich ihr ganzer Ausdruck; des gegebenen, jedenfalls sehr ungünstigen Kostüms der Zeit ungeachtet, ist es dem Künstler gelungen, überall reine, plastische Hauptlinien hervorzubringen. Zu den Füßen der Hauptfigur sind noch drei allegorische Kolossalgestalten, auf niedrigeren Sockeln sitzend, dargestellt, überaus schöne und großartige Weiber, die Nornen der altnordischen Mythologie, Vorzeit, Gegenwart und Zukunft. Weshalb diesen dreien eben an einem Monumente Oersted's Platz angewiesen worden ist, läßt sich wohl schwerlich erklären; dem Standbilde eines jeden anderen großen Kämpfers des Geistes würden sie mit eben so vollem Rechte zukommen, insofern doch jede geistige That nicht nur dem Augenblicke angehörig ist, sondern auch in der Vorzeit vorbereitet, so wie der Zukunft fruchtbringend sein muß. Wie sie sind, nehmen jedoch die Nornen Jerichau's in der modernen Plastik eine beachtenswerthe, auch eine sehr eigenthümliche Stellung ein. „Gegenwart" und „Zukunft" sind die ersten gelungenen Versuche, eine rein nordische Plastik auf der gemeinsamen Grundlage der Kenntniß altskandinavischer Mythen-Vorstellungen und des Studiums nordischer Volkstypen auszubilden. Mit der Antike haben sie ganz und gar nichts gemein; ihre Schönheit ist auf einheimischem Boden gewachsen, ihr Geist dem „Edda's" und „Saga's" entsprungen. Wie ihre Draperien — lange, von dem Hals bis an die Füße hinabfließende, schwerstoffige Kleider, die sich naturgemäß in große, einfache Falten ordnen — schon etwas ernsthaft Grandioses an sich haben, so sind auch die Gestalten selbst, „Gegenwart" mit tiefem, ruhevollem Ausdruck und „Zukunft" mit dem Gepräge von halbbewußtem magischen Schauen, ernsthafte und gewaltige Figuren, plastische Typen einer Race, wie sie allein die nordische Natur erzeugen kann. Daß die dritte Norne, die „Vorzeit", mit griechischer Kunst mehr übereinstimmt, kann dem Totaleindruck des ganzen Monumentes nicht günstig sein; an sich dagegen ist diese Figur in Beziehung auf Haltung und Linien vielleicht die schönste.

In einem halboffenen Hofplatze der Holmens-Kirche hat nun endlich H. W. Bissen's von einem



Privatmanne der Stadt geschenktes Standbild des Seehelden Tordenskjold eine Stelle gefunden. Die Sache hatte ihre Schwierigkeiten, weil die Statue eine nicht mehr als lebensgroße ist; mit der Entscheidung muß man um so zufriedener sein, als Tordenskjold eben in derselben Kirche bestattet liegt. Es ist eine sehr schöne Arbeit, ausgezeichnet besonders durch den Zug von Frische und Lebenskraft, von dem sie erfüllt ist. — Im Atelier des Professors Th. Stein steht jetzt das Gypsmodell des zweiten der bedeutendsten dänischen Seehelden, Niels Juel, fertig; die Statue ist ungefähr 3¾ m. hoch und wird, in Bronze gegossen, auf einem ebenso hohen, mit Schiffsschnabeln geschmückten Sockel nahe an Holmens Kirche aufgestellt werden. — Zweien unserer nationalen Dichter, Ewald und Wessel, wird in der nächsten Zukunft ein Gesammtdenkmal errichtet; es ist von dem feinsinnigen Künstler Evens ausgeführt und besteht aus einem sarkophagähnlichen Sandsteinsockel mit Porträtmedaillons und Inschriften sammt zwei darauf ruhenden Genien, für den genialen Satiriker Wessel ein heiterer Junge mit einer Syrinx, für den schwungvollen Lyriker Ewald ein träumendes Kind mit der Lyra. Das schöne Denkmal wird nächstens dicht an den Grabstätten der zwei gleichzeitigen Dichter — sie blühten um 1770 — aufgestellt werden. Auch das Andersen-Denkmal wird bald in der Bronze fertig sein; es ist von Saabye ausgeführt und wird im Rosenburger Garten seinen Platz finden.

Von der „Johannesgruppe" Thorwaldsen's (Johannes der Täufer in der Wüste predigend) war bekanntlich ein kleineres, von dem Meister selbst nachgearbeitetes Exemplar über dem Hauptportal der „Frauenkirche" aufgestellt. Neuerdings ist es herabgenommen und durch ein Exemplar in Marmor ersetzt worden; die Einzelfiguren sind von verschiedenen unserer Bildhauer ausgeführt. Der Umtausch ist keineswegs ein unbedingt glücklicher, die meisten Gestalten gehen nicht gut mit der Grundfarbe der Kirche zusammen, und außerdem ist Marmor zur Aufstellung in freier Luft in dem oft ziemlich rauhen und feuchten Klima Dänemarks ein wenig geeigneter Stoff. In Erz gegossen, würde die Gruppe ohne Zweifel viel besser zu ihrem Rechte gekommen sein, so wie sie den kommenden Geschlechtern sicherer aufbewahrt sein würde; das Einzige, das durch das neue Arrangement jetzt gewonnen ist, besteht darin, daß einige mehr oder weniger unbedeutende Künstler zu einer Bestellung gekommen sind. — Ein bedeutendes plastisches Kunstwerk modernen Ursprungs ist neulich in Besitz der Universität übergegangen, indem Hr. Bierbrauer C. Jakobsen jun. die vom „Salon" d. J. 1878 her bekannte Statue „David vainqueur" von Mercée in Paris gekauft und sie der Universität geschenkt hat, wo sie an dem Ende des Hauptkorridors im Erdgeschosse angebracht ist. Derselbe Kunstliebhaber hat seiner eigenen Sammlung Millet's „Der Holzhauer und der Tod" und Delaplanche's „La Musique" einverleibt.

Ueber der Façade des neuen königlichen Theaters wurde eine Kolossalgruppe von Ring aufgestellt. In der Mitte derselben steht Apollon mit der hochgehobenen Lyra, an seiner linken Seite stampft Pegasus aus dem Boden die Hippokrene hervor; rechts und links sitzen Thalia und Melpomene. Die Arbeit ist im Ganzen von recht hübscher dekorativer Wirkung, zeugt aber mehr von oberflächlichem, obschon ganz frischem, Kompositionstalent als von fein ausgebildetem plastischen Sinn.

Von größeren Bauunternehmungen neuerer Zeit verdient die Paulskirche von Gnudtzmann, eine schöne dreischiffige romanische Basilika, deren Inneres leider mit sehr dürftigen, fahlfarbigen Dekorationen versehen ist, genannt zu werden; besonders fein ist der Thurm mit der konischen, von vier Thürmchen umgebenen Spitze, so wie die innere Gliederung mit den prächtigen Granitsäulen, welche das Hauptschiff von den Seitenschiffen sondern. Die neue gothische Jakobskirche außerhalb der Stadt ist eine tüchtige Arbeit von Fenger; hier freut man sich vornehmlich an dem eleganten Thurmbau, kann aber schwerlich dem Architekten die südliche Vorhalle, welche den ganzen Bau, wenn man ihn von hinten sieht, schief erscheinen läßt, verzeihen. — Die Hauptkirche der Stadt, die Frauenkirche mit den 12 Aposteln und dem Erlöser, dem Taufengel und der Johannesgruppe Thorwaldsen's ist an sich eine überaus geistlose, trockene Arbeit. Der talentvolle Architekt Amberg legt jetzt ein Projekt ihres Umbaues vor; durch Aenderung der Fenster, durch reichere Gliederung und Ornamentik sowie besonders durch Aufsetzung eines Thurmhelmes (der Thurm steht bis jetzt als ein kolossaler Schornstein da) will er einen ansprechenderen Totaleindruck hervorbringen. Schön sehen die Zeichnungen aus, aber woher das Geld?

König Friedrich V. legte im Jahre 1749 den Grundstein zu einer Kirche, die ganz von Marmor nach einem Plane des französischen Baumeisters N. H. Jardins aufgeführt werden sollte. Im Jahre 1764 fing die Bauarbeit an, 1770 wurde sie aber Geldmangels halber eingestellt, und bis jetzt steht die Kirche halbvollendet da. Ein Kopenhagener Privatmann, Etatsrath Tietgen, ist aber jetzt mit der Regierung dahin übereingekommen, daß er gegen Ueberlassung einiger Grundstücke die Arbeit vollenden läßt. Man baut jetzt wieder fort, allein sehr langsam; wie das Ganze ausfallen wird, muß die Zeit lehren.

Nekrologe.

Carl Peschel †. Am 3. Juli verschied der Historienmaler Professor Carl Peschel in Dresden. Mit ihm ist ein trefflicher Künstler und ebenso trefflicher Mensch heimgegangen. Er war am 31. März 1798 in genannter Stadt geboren. Als Sohn einer Beamtenfamilie, deren kleines Vermögen der Krieg von 1812 und 1813 aufgezehrt hatte, blieb ihm, nach dem frühen Tode seines Vaters, ein harter Kampf mit dem Leben nicht erspart. Schon während seiner Studienzeit auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt, mußte er durch Unterricht seinen Unterhalt verdienen. Das Akademiewesen jener Zeit war der künstlerischen Ausbildung nicht eben förderlich, doch vermochte es nicht den ernsten, strebsamen Geist Peschel's gegen die Anregungen abzustumpfen, welche sich in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Säculums von Rom und München aus geltend machten, und denen er sich begeistert hingab. Eine italienische Reise, ermöglicht durch kleine Ersparnisse und eine Unterstützung von Seiten der Dresdener Akademie, stärkte ihn in dem Bewußtsein, des rechten Weges zu wandeln und bereicherte und erweiterte die Sphäre seiner Anschauungen. In Begleitung eines Kunstgenossen, des Malers Adolph Zimmermann, wanderte er 1825, meist zu Fuß und mit dem Ränzel auf dem Rücken, über die Alpen in das gelobte Land der Kunst. In Rom traf er mit alten Bekannten aus der Heimat zusammen, mit Erwin Oehme, dem früh verstorbenen Landschaftsmaler, und Ludwig Richter, mit welchem er in innigster Freundschaft und Strebensgemeinschaft für die ganze Lebenszeit verbunden blieb. Im Verein mit ihnen gab sich Peschel den Eindrücken der Natur und Kunst hin. Unterwegs, in München, hatte er Cornelius aufgesucht, in Stuttgart Dannecker, in Rom trat er Schnorr und Veit näher und lernte Overbeck kennen. In Letzterem begrüßte er einen Geistesverwandten, dem wie ihm Religion und Kunst Eins schienen; dennoch waren dessen und der Nazarener Wege nicht ganz die seinen. Nicht in dem gebundenen Stil der Altflorentiner konnte er ein absolutes Vorbild finden, mehr den reifen Italienern des 16. Jahrhunderts blieb sein Blick zugewendet, und insbesondere war es Raffael, das ewige Muster der Schönheit, dem er sein Studium widmete, ein Studium, welches sich in allen seinen späteren Arbeiten bekundet.

Nur ein Jahr war es dem Künstler vergönnt, in Italien zu weilen. Mit voller Mappe, aber leerem Beutel kehrte er 1826 in sein sächsisches Vaterland zurück. Zwar fand er hier zunächst bei der malerischen Ausschmückung des k. Lustschlosses Pillnitz, mit welcher damals Vogel beauftragt war, Beschäftigung; doch mußte er bald, um leben zu können, zu weit untergeordneteren Arbeiten seine Zuflucht nehmen. Er that es, ohne seine Ideale darüber zu vergessen. Auch sollte er nicht vergebens auf bessere Zeiten gehofft haben; sein Streben und Können fand durch den sächsischen Kunstverein, durch Kunstkenner, wie v. Quandt, Anerkennung und Förderung; eine Lehrerstelle an der Akademie gab seiner Existenz einen festeren Halt, und es wurde ihm möglich, sich einen häuslichen Heerd zu gründen.

Zu Peschel's frühesten Arbeiten gehören ein paar Madonnen wie überhaupt einige Darstellungen der Mutterliebe, die von F. Heydler, J. Williard und dem Künstler selbst lithographirt worden sind. Ferner komponirte er die Blätter eines lithographirten Werkes, welches 1830 unter folgendem Titel erschien: „Das Buch Tobiä in eilf bildlichen Darstellungen von Carl Peschel. Zur Förderung frommen Sinnes herausgegeben und mit einem Vorworte begleitet von Dr. A. Hahn. Leipzig.“ Von Gemälden, die der sächsische Kunstverein in den dreißiger Jahren von dem Künstler erwarb, nennen wir: die Grablegung Christi, Rebekka und Elieser, Joseph von seinen Brüdern verkauft, Tobias, St. Stephan vor den Hohenpriestern und die süße Mutter der Liebe, nach Herder's Idee. Diese Gemälde sind von A. Krüger, Thäter und E. Stölzel für die Bilderchronik des obengenannten Kunstvereins gestochen worden.

Noch führte er später im Auftrage letzteren Vereins eine Pietà als Altargemälde für die Kirche zu Auerbach aus. Was die Förderung durch v. Quandt anlangt, der sich der Künstler zu erfreuen hatte, so beauftragte ihn dieser, ein Schlößchen auf seinem Rittergute Dittersbach mit fünf Frescogemälden zu schmücken. Der kleine Schloßbau erhebt sich, hinter Pillnitz weit in das Elbthal hinausblickend, auf einer waldigen Anhöhe, die Schönhöhe genannt. Der romantischen Bauart und Lage des Schlosses entsprechend, brachte Peschel hier fünf Balladen Goethe's zur Darstellung. Noch wurde ihm durch einen Leipziger Kunstfreund, den Dr. Härtel, ein ähnlicher Auftrag zu Theil, in dessen Hause, dem sogenannten römischen Hause, er die Loggia ausmalte.

Auf die weitere künstlerische Thätigkeit Peschel's blieb der Verkehr mit Bendemann nicht ohne Einfluß, dessen weiche Anmuth und ebenmäßige Schönheit in Zeichnung und Komposition für ihn viel Ansprechendes hatte. Bendemann, der 1838 nach Dresden kam, fand zu seinem Freskenwerke im k. Residenzschlosse daselbst einen trefflichen Gehilfen an Peschel. Doch kehrte Letzterer bald und gern zu seinem selbständigen Schaffen zurück. Von den zahlreichen Arbeiten aus der zweiten Hälfte seines Lebens nennen wir zunächst die nach seiner Zeichnung von Gaber in Holz geschnittenen Illustrationen zu Luther's kleinem Katechismus, wie eine lithographisch ausgeführte Zeichenschule, von welcher jedoch nur, soviel wir wissen, die erste, Köpfe enthaltende Abtheilung erschienen ist. Ferner ist unter seinen Zeichnungen und Aquarellen hervorzuheben: der Zug der h. drei Könige, Christus und die Pharisäer, der vom Kreuz abgenommene und von den Freunden betrauerte Heiland, welche letztere Zeichnung das Album des Königs Ludwig von Bayern schmückt und von C. F. Mayr in Crayonmanier gestochen worden ist. Von seinen Oelgemälden besitzt die Dresdener Galerie zwei, von welchen das eine den Patriarchen Jakob darstellt, wie ihm auf seinem Zuge nach dem gelobten Lande die Engel Gottes erscheinen; während dem anderen Gemälde die Worte der Schrift: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid“ zu Grunde liegen. Im Leipziger Museum sieht man eine Madonna mit dem Christusknaben und dem kleinen Johannes. Ferner befindet sich von ihm eine Kreuzigung als Altargemälde in der Kapelle des Prinzenpalais zu Dresden, und ebenso ist noch ein Ezechiel unter den

Weiden von Babylon, wie ein von Goldfriedrich gestochenes schönes Bild, die drei Marien am Ostermorgen, hervorzuheben. Außerdem führte der Künstler, auf Rechnung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke, für verschiedene Kirchen Sachsens Gemälde aus, und als vor einigen Jahren das sogenannte Album des Kunstfonds öffentlich ausgestellt war, welches alle die aus jenem Fonds geschaffenen Arbeiten in Skizzen enthält, konnte man in Künstlerkreisen die Peschel'schen Malereien als die gelungensten Leistungen darunter bezeichnen hören. Und sicher auch wird der Meister jeder Zeit einen hervorragenden Platz in den Kunstannalen Sachsens einnehmen; wenn sein Name weiteren Kreisen weniger bekannt ist, so liegt dies daran, daß seine Werke höchst selten die Grenzen seines engeren Vaterlandes überschritten haben; geschah letzteres ja einmal, so wurde auch Peschel mit Auszeichnung genannt. Mit wenig Ausnahmen gehören seine Arbeiten dem religiösen Darstellungsgebiete an, und innerhalb desselben ist es wieder das Idyllische und Familienhafte in der heiligen Geschichte, das Beseeligende und Trostreiche im religiösen Lehrinhalt, das er mit Vorliebe und mit dem meisten Erfolge behandelt hat. Anziehend und wohlthuend wirkt die Wahrheit und Wärme, die Innigkeit des Gefühls in seinen Arbeiten, die gleichsam Spiegelbilder seiner kindlich reinen, gläubigen Seele sind. Ein lebendiger Schönheitssinn, wie eine echt künstlerische Anlage bewahrten ihn vor den Ausschreitungen so vieler seiner Fachgenossen.

Wie Peschel bis an die Schwelle seines Todesjahres in großer Geistesfrische unablässig thätig war und im Studium nicht ermüdete, so daß fast jede seiner Arbeiten einen Fortschritt bekundet, so gewissenhaft und pflichtgetreu war er auch in seinem Amte. Seine Lehrthätigkeit an der Akademie, von 1837—1877, war eine sehr ersprießliche. Ein guter Zeichner, vor dessen Korrektur die Schüler Respekt hatten, wußte er zugleich auch durch seine Charaktereigenschaften deren Vertrauen zu gewinnen und bildend und fördernd auf sie einzuwirken. Aber nicht nur seine zahlreichen Schüler, auch alle die, welche überhaupt im Leben mit ihm in Berührung kamen, werden dem bescheidenen, biederen und guten Manne ein liebevolles Andenken bewahren.

C. Clauß.

B. **Dr. Wilhelm Lotz**, Professor, Lehrer der Architektur und Perspektive und Sekretär der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf, ist daselbst am 27. Juli 1879 plötzlich in Folge einer Herzlähmung im Alter von 49 Jahren gestorben. Er besuchte das Gymnasium in Hanau, studirte in Heidelberg unter Bunsen Chemie und wurde dann Assistent an dem dortigen chemischen Laboratorium. Sein Drang zur Kunst, namentlich zur Architektur, bewog ihn aber bald, sich derselben ganz zu widmen. Er bezog deshalb die Bau-Akademie in Hannover, und in Marburg, wo er 1865 eine Anstellung als Gehilfe an der Universitäts-Bibliothek erhielt, fand er bereits Gelegenheit, zwei größere Gebäude, das Gymnasium und das Entbindungshaus, nach seinen Entwürfen ausgeführt zu sehen. 1872 folgte er einem ehrenvollen Rufe nach Düsseldorf, um an der dortigen Akademie die Stelle des Professors Ernst Giese, die derselbe niedergelegt hatte, als Lehrer der Baukunst und Perspektive, sowie das Sekretariat zu übernehmen. Leider sollte ein unerwarteter Tod allzu frühe seinem Wirken hier ein Ziel setzen. Besonders aber ist es zu beklagen, daß es ihm nicht vergönnt war, noch längere Zeit schriftstellerisch thätig zu sein, da er sich um die deutsche Kunstwissenschaft, namentlich um den Ausbau der Monumentalstatistik, große Verdienste erworben hat. Sein Werk „Statistik der deutschen Kunst" (2 Bände, Kassel 1862) muß als grundlegend betrachtet werden. Noch bedeutender aber war sein breiter angelegtes Werk: „Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel" (Kassel 1870), das er gemeinschaftlich mit H. von Dehn-Rothfelser herausgab. Der entsprechende Band über Nassau liegt im Manuskript vollendet vor und sollte gerade dem lange, ohne sein Verschulden, verzögerten Druck übergeben werden, als Lotz mitten aus der Arbeit fortgerissen wurde. Auch eine weitangelegte Studie über die drei großen romanischen Dome zu Worms, Speyer und Mainz, in der er die Frage ihrer Wechselbeziehung zur abschließenden Lösung zu bringen gedachte, konnte leider nicht mehr ausgeführt werden. Dennoch hat er genug geleistet, um seinem Namen ein ehrenvolles Gedächtniß zu sichern.

Kunstliteratur.

L. **Nagler's Monogrammisten**, das letzte Werk, welches der Bienenfleiß des verstorbenen Münchener Lexikographen geschaffen, aber bekanntlich leider unvollendet hinterlassen hat, nähert sich jetzt seinem Abschlusse. Nach dem Tode Nagler's hatte zuerst Dr. A. Andresen die Fortführung des Werkes unternommen, und nachdem auch dieser unermüdliche Forscher durch den Tod abberufen worden war, unterzog sich C. Clauß, Inspektor des k. Grünen Gewölbes zu Dresden, der mühevollen und wenig dankbaren Arbeit. Die Aufgabe war eine um so schwierigere, als die Verlagshandlung, von der das Werk unternommen wurde (G. Franz in München), im Laufe der Jahre wiederholt die Besitzer wechselte und im Publikum selbstverständlich für ein durch so lange Zeit sich hinschleppendes Lieferungswerk nur mit großer Anstrengung das Interesse rege zu erhalten war. Trotzdem ist es dem trefflichen Bearbeiter gelungen, den Text bereits bis zur 5. Lieferung des V. (Schluß-) Bandes fortzuführen, und wir können daher mit Zuversicht der gänzlichen Vollendung des unentbehrlichen Handbuches für die nächste Zeit entgegensehen.

Sn. **The American Art Review.** Diesen Namen wird ein im Sinne der Zeitschrift für bildende Kunst geplantes Unternehmen führen, welches den Bemühungen unseres Mitarbeiters Herrn S. R. Köhler in Boston sein Dasein verdankt. Das erste Heft wird in Kurzem bei Estes & Lauriat, einer rührigen jüngeren Verlagsfirma in Boston, erscheinen. Die Namen der hervorragendsten Mitarbeiter, deren sich der Herausgeber versichert, — wir nennen nur General L. P. di Cesnola und Chas. C. Perkins, deren Namen auch in Europa guten Klang haben — leisten Bürgschaft für die wissenschaftliche Bedeutung der neuen Zeitschrift, für deren künstlerische Ausstattung eine Anzahl tüchtiger Meister diesseits und jenseits des Oceans bemüht sein werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Die Eisenhoidt'schen Silberarbeiten des Grafen von Fürstenberg-Herdringen.** Im Silberzimmer des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin ist soeben eine Reihe der kostbarsten alten Silberarbeiten zur Ausstellung gelangt, von deren Existenz man, obgleich sie als erlesenste Meisterwerke deutscher Renaissance zu bewundern sind, bis vor Kurzem selbst in den bestunterrichteten Kreisen keine Ahnung hatte. Der während des Monats Juni zu Münster veranstalteten Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse, auf der sie aus dem zu Herdringen verwahrten Familienschatze des Grafen v. Fürstenberg-Herdringen zum ersten Mal an's Licht traten, verdanken wir die Bekanntschaft mit ihnen und mit dem hochbegabten Künstler, von dem sie herstammen, — dem bisher nirgends erwähnten, laut Angabe der auf den Arbeiten selber befindlichen Inschriften aus dem Städtchen Warburg an der Diemel gebürtigen Anthonius Eisenhoidt, der, wie man nun aus Aufzeichnungen der gräflich Fürstenberg'schen Familie ersehen hat, in deren Diensten längere Zeit thätig war und für dieselbe nicht blos diese Stücke kirchlicher, sondern auch noch manche andere profaner Bestimmung anfertigte. Die im Gewerbe-Museum ausgestellten Gegenstände, ein Crucifix, ein Kelch, ein Rauchfaß, ein Weihwasserkessel mit zugehörigem Aspergill (Sprengwedel) und zwei

Bucheinbände*), tragen zum Theil das Wappen des Fürstbischofs Theodor von Paderborn aus dem Hause Fürstenberg, der den bischöflichen Stuhl im Jahre 1589 bestieg und bis zu seinem Tode im Jahre 1618 innehatte. Hierdurch sowohl als auch durch die Jahreszahlen einzelner Inschriften ist ihre Entstehungszeit, die für sämmtliche Stücke zweifellos noch in das 16. Jahrhundert fällt, annähernd genau bestimmt und der weiteren Forschung ein sicherer Anhalt geboten. Was diese aber auch ergeben mag, so steht doch jetzt schon soviel fest, daß wir es hier mit einem der hervorragendsten Meister seines Faches und mit Schöpfungen zu thun haben, die alles Aehnliche fast ausnahmslos verdunkeln. Während in den Formen der Geräthe, vor allem in dem als reichgegliederte gothische Architektur mit zierlichen Fialen und Strebepfeilern, mit Thürmchen und Spitzbögen gestalteten Räuchergefäß, in dem Fuß des Kelches mit seinem auf sechs gegiebelten Nischen bestehenden Knauf und in dem durchaus verwandten reichen und prächtigen Aufbau des Crucifixes sowie in dem ihn in allen Theilen schmückenden und umrahmenden ornamentalen Detail sich die in der kirchlichen Kunst noch immer fortlebenden, späten Nachwirkungen des gothischen Stils in interessantester Weise zur Geltung bringen, herrscht in der neben biblischen Scenen der mannigfachsten Art eine Fülle allegorische und kirchengeschichtliche Einzelgestalten umfassenden figürlichen Dekoration, sowie in dem die verschiedenen Felder trennenden und umrahmenden ornamentalen Beiwerk die höchste Schönheit und Freiheit einer ebenso edlen wie schwungvollen Renaissance. Mit unübertrefflicher, rhythmisch bewegter Gliederung der Massen verbindet sich die graziöseste Feinheit des Details, mit einer wahrhaft großartigen, maßvollen Ruhe und Vornehmheit der Auffassung eine tief eindringende, lebendige Schärfe der Charakteristik, mit einem erstaunlichen, üppig quellenden Reichthum der Erfindung eine nicht minder bewundernswerthe Gewissenhaftigkeit und Delikatesse der Durchführung. In jeder Linie verräth sich ein Meister, der Hand und Auge an den herrlichsten Werken der italienischen Kunst gebildet hat, der dabei jede Schwierigkeit der Technik spielend zu bewältigen weiß, keineswegs aber mit einer inhaltleeren Virtuosität zu prunken sucht. Nur hier und da bemerkt der Beschauer neben einer so seltenen Vollendung doch die Spuren einer sich bereits leise ankündenden Manierirtheit, die indeß den überwältigenden Eindruck des Ganzen kaum zu beeinträchtigen vermögen. Es fällt schwer, unter den ausgestellten Stücken das eine oder das andere als das gelungenste namhaft machen zu sollen. In den acht runden Reliefs mit Scenen aus der alttestamentlichen Geschichte, die den Fuß des silbervergoldeten Kelches schmücken, vereinigen sich die größten künstlerischen Vorzüge, und doch werden sie von den vier ovalen Flachreliefs übertroffen, die sich um den breiten Rand des Weihwasserkessels schlingen und in der Taufe Christi, dem Gespräch mit der Samariterin am Brunnen, den Jüngern auf dem Meere und der Begegnung des Apostels Philippus mit dem nach der Taufe verlangenden äthiopischen Kämmerer vier mit geistreicher Rücksicht auf die Bestimmung des geschmückten Geräths ausgewählte Darstellungen bieten, von denen namentlich die an zweiter Stelle genannte, durch meisterhafte Anordnung und durch schlichte Einfachheit des Ausdruckes fesselt. Das zu diesem Kessel gehörige Aspergill, dessen Schaft in flachstem Relief allegorische Figuren zeigt, während der kugelförmige Kopf auf gravirtem Grunde mit den zierlichsten Rosetten besetzt ist, steht in seiner reizvollen Dekoration den übrigen Stücken vollauf ebenbürtig zur Seite, vermag jedoch in seiner besonderen Eigenart nicht entfernt die mächtige Wirkung der beiden aus je zwei außerordentlich geschickt verbundenen Reliefplatten zusammengefügten Bucheinbände zu erzielen. Der eine derselben zeigt auf der vorderen Platte unterhalb des von kühn bewegten geflügelten Genien gehaltenen Titelschildes und oberhalb des ähnlich arrangirten fürstbischöflichen Wappens als Hauptbild die von den Figuren der Kirchenväter umgebene grandiose Gestalt des Hohenpriesters Aaron, und dieser entspricht auf der anderen Platte der inmitten der vier Evangelisten kniend dargestellte Papst, zu dessen Füßen, eine Gruppe singender Engelknaben umfassend, die allegorischen Gestalten der Lippe und der Diemel, der beiden Flüsse des Gebietes von Paderborn, ruhen, während oberhalb des Mittelfeldes die auf Wolken thronende, von Engeln umschwebte Madonna erscheint. Ebenso repräsentirt der zweite, noch stattlichere Einband das Alte und das Neue Testament durch die figurenreichen und bis in jedes Detail charakteristisch durchgeführten Darstellungen der Einsetzung des Passahfestes und des Abendmahles, zu denen die als Umrahmungen der beiden mittleren Felder angebrachten, ganz und gar von dem heiter sinnlichen, lebensfrohen Geist der Renaissance erfüllten, anmuthigen und phantasievollen Allegorien der vier Jahreszeiten einen ebenso eigenthümlichen wie für die Richtung der Zeit, der dieses Werk entstammt, in hohem Grade bezeichnenden Gegensatz bilden. Die Meisterschaft des unserer Kenntniß bis zum Augenblick entrückt gewesenen Künstlers tritt hier durch die sichere Beherrschung der über breite Flächen sich ausdehnenden geistvollen Komposition, durch den Reichthum an immer neuen, gleich anziehenden Motiven, durch die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes und der Bewegung, durch den noblen Wurf der Gewänder und die fein empfundene, lebensvolle Modellirung des Nackten in der allergünstigsten Weise zu Tage. Trotzdem aber scheint seine Bedeutung fast noch zu wachsen, wenn man schließlich das große Crucifix mit der mit wundervoller Vollendung modellirten Gestalt des Gekreuzigten und die, gleich den sämmtlichen bisher erwähnten, in Silber getriebenen und durch die gleiche stilvolle Behandlung des Reliefs ausgezeichneten Medaillons betrachtet, die sich über den breit ausladenden Fuß des stattlichen Kreuzes hinbreiten. Das eine von ihnen zeigt die Gestalt Gott Vaters, des Schöpfers, der über das Wasser dahinschwebt und aus ihm ein mannigfaltiges Leben erweckt, während die drei anderen die Geschichte des Sündenfalles vorführen und vor Allem in den eben die Hand nach der verbotenen Frucht ausstreckenden Figuren des ersten Menschenpaares eine so keusche Einfachheit der Auffassung und einen so hohen Adel der Bewegung und Formengebung athmen, daß man in dem Kreise verwandter Werke der Kleinplastik vergeblich nach einer Arbeit sucht, die sich mit der hier vorhandenen künstlerischen Vollendung auch nur annähernd vergleichen ließe.

*) Die Zeitschrift wird demnächst Abbildungen von einigen dieser Gegenstände in Holzschnitt bringen.

Das neue Berner Kunstmuseum, welches die Stadt einem Vermächtniß des vor einigen Jahren verstorbenen Architekten Hebler zu danken hat, ist am 9. August feierlich eingeweiht worden.

Museum Colonna. Die kürzlich verstorbene Herzogin v. Colonna, als Bildhauerin unter dem Namen **Marcello** bekannt, hat ihre sämmtlichen Kunstschätze nebst 50,000 Frcs. ihrem Heimatskanton **Freiburg** vermacht mit der Bestimmung, daß dieselben in einem besonderen Saal des Freiburger Kantonmuseums, welcher den Namen **Museum Colonna** führen soll, aufgestellt werden. (Ill. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

*** Zu Ehren Gottfried Semper's.** Der Dresdener Stadtrath hat eine Kommission mit dem Oberbürgermeister Dr. Stübel an der Spitze zur Vorberathung der Frage eingesetzt: „was seitens der Stadtgemeinde Dresden zu Ehren des verstorbenen Meisters Semper zu thun sei.“ Dieser das Kollegium der Stadträthe ehrende Beschluß führte bereits zu einer lebhaften Diskussion in der Presse. Die „Dresdener Zeitung“ vom 26. August enthält einen beachtenswerthen Vorschlag des Architekten Cornelius Gurlitt, welcher darauf abzielt, eine würdige **Publikation der Entwürfe Semper's** durch die Stadt Dresden herbeizuführen. Da man ein „Semper-Museum“ bereits in Zürich plant und die Errichtung einer Semper-Statue dem Sinne des Verstorbenen wenig entsprechen würde, so stellt sich allerdings die Herausgabe der Bauten des Meisters oder der Entwürfe zu denselben als eine der würdigsten und schönsten Aufgaben dar. Wir würden schon zufrieden sein, wenn zunächst nur die **Dresdener** Schöpfungen Semper's auf diese Weise zum Gemeingut Aller werden könnten. In ihnen hat der Verewigte seinen bahnbrechenden Ideen den frischesten, prägnantesten Ausdruck geliehen. Sie sollten jedenfalls bei einem derartigen Unternehmen von der Stadt Dresden in erster Linie in Betracht gezogen werden.



Berichte vom Kunstmarkt.

S. In den Tagen vom 19. bis 21. August wurden in Amsterdam durch die Herren Roos die von dem Baron Isendoorn hinterlassenen Gemälde, Zeichnungen und Radirungen zur Auktion gebracht. Die Sammlung der Gemälde war nicht beträchtlich, weder quantitativ — es waren 33 Nummern — noch qualitativ. Den höchsten Preis, 2000 Gulden, erzielte die Nr. 1: „Die Anbetung der Könige" von einem flamändischen Meister des 15. Jahrhunderts. Das Bild war klar in der Charakteristik und sehr tüchtig in der Farbe und stammte von einem Schüler der van Eyck's. Es wurde für das Amsterdamer Museum erworben, welches bekanntlich an Meistern der alten niederländischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts sehr arm ist. Beträchtlicher war die Sammlung der Zeichnungen, welche ungefähr 230 Stück enthielt. Die höchsten Preise erzielten ein kleines Porträt in Wasserfarben von B. v. d. Helst, 180 Gulden; Thiere auf der Weide von P. Potter 400 Gulden, bez. 1648, und der Auszug zur Jagd von A. v. d. Velde 490 Gulden, bez. mit 1662.

Den Glanzpunkt der Sammlung bildeten die niederländischen Radirungen des 17. Jahrhunderts, wie sie in Bartsch's Peintre graveur, vol. 1 bis 5 beschrieben sind. Seit der Versteigerung der Verstolk'schen Sammlung in den Jahren 1847 und 1851 war keine ebenbürtige Sammlung in Holland auf den Markt gekommen. Die seltensten und schönsten Blätter fehlten nicht in dem Katalog und erreichten entsprechende Preise; gewöhnliche Waare ging niedrig fort. Auch Rembrandt war gut, aber nicht glänzend vertreten; fast 200 Nummern, aber nicht mit Umsicht gewählt.

Die schönsten Radirungen gingen größtentheils nach England und nach Frankreich; die Holländer kauften nur wenige Radirungen, dagegen viele Zeichnungen. Berlin und Wien waren schwach vertreten, sowie Deutschland überhaupt.

Es wurden folgende Preise für feine und seltene Blätter erzielt:

	Holl. Guld.
Berghem, B. 3, 2. Zustand	200
—— B. 4, 2. Zustand	300
—— B. 5, 2 Zustand	175
Both, B. 1, reine Aetzarbeit	830
Breenberg, B. 1 bis 17	100
Bronkhorst, Stehende junge Frau, nicht beschrieben	141
Everdingen B. 8, 1. Zustand	120
—— B. 17, 1. Zustand	122
Everdingen B. 100, 1. Zustand	165
—— B. 101, 1. Zustand	360
Goltzius, Sein Porträt, 1. Zustand	150
Ostade, Der Schuhflicker, 2. Zustand	100
—— Die Familie, 1. Zustand, aber nicht mehr schön	100
Potter, B. 9 bis 13, Die Pferde	490
—— B. 14, Der Kuhhirt, 2. Zustand	500
—— B. 14, Der Kuhhirt, 3. Zustand	175
—— B. 16, Der Kuhkopf, 3. Zustand	150
—— B. 17, Die liegende Kuh, 1 Zustand	260
—— B. 18, 2. Zustand	100
Rembrandt, Das Hundertguldenblatt, B. 74	625
—— Der barmherzige Samariter, 2. Zustand	250
—— Die Muschel, 2. Zustand	215
—— Die pissende Frau	100
—— Die Brücke des Six, B. 208	210
—— Alte Ansicht von Amsterdam, B. 210	200
—— Die drei Bäume (sehr schwach), B. 212	250
—— Der Milchmann, B. 213	330
—— Die Landschaft mit dem Thurme, B. 223	205
—— Der Heuschober mit der Schaafheerde, B. 224	195
—— Die Hütte mit Brettern umgeben, B. 232	220
—— Die Landschaft des Goldwiegers (schwach)	250
—— Die Landschaft mit dem Kahn, B. 236	170
—— Ephr. Bonus (mit einem Riß)	375
—— Die große Judenbraut, 4. Zustand	225
Roos, Der ruhende Hirt, 1. Zustand	515
Ruisdael, B. 1, Die kleine Brücke, 1. Zustand	130
—— B. 1, Die zwei Bauern mit dem Hund, 1. Zust.	400
—— Die Reisenden, B. 4, 1. Zustand	3010
—— Die Reisenden, B. 4, 2. Zustand	500
—— Das Kornfeld, B. 5, 2. Zustand	220
—— Der Bach am Dorfe, B. 7	710
—— Ovale kleine Landschaft, Weigel 9	1510
A. Verboom, B. 1, reine Aetzung	201
—— B. 2, reine Aetzung	300
S. de Vlieger, B. 1, 1. Zustand	140
—— B. 2, 1. Zustand	380
—— B. 8, mit dem Himmel, 1. Zustand	211
—— B. 9, 1. Zustand	125
Waterloo, B. 8 bis 15, 1. Zustand	160
—— B. 33 bis 38, 1. Zustand	605
—— B. 54, 1. Zustand	100
—— B. 55, 1. Zustand	121
—— B. 58, 1. Zustand	120
—— B. 119 bis 124	150
—— B. 122, 1. Zustand	100
—— B. 125 bis 130, 1. Zustand	165

* „Schwanthaler's Reliquien" benennt der Auktionator die verschiedenen Kunstgegenstände und Sammlungen aus dem Nachlasse von Ludwig, Franz Xaver und Rudolph Schwanthaler, welche in der Montmorillon'schen Kunsthandlung zu München am 25. September unter den Hammer kommen. Es befinden sich darunter zahlreiche altdeutsche Bilder, ferner zwei Kompositionen von Schwind, Landschaften von Ed. Schleich, Habenschaden, Ainmüller u. s. w., dann die Antiquitäten und Raritäten aus Ludwig Schwanthaler's „Humpenburg", besonders die Serie origineller Trinkgefäße, welche der berühmte Bildhauer gesammelt hatte. Endlich kommt auch der Inhalt des Schwanthaler'schen Ateliers zur Versteigerung, in welchem sich u. A. mehrere seiner bedeutendsten plastischen Original-Entwürfe und gegen 2000 Zeichnungen des Meisters befinden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Aveszac-Lavigne, C., L'Histoire moderne par la gravure, ou Catalogue raisonné des portraits historiques, avec renseignements iconographiques. Paris, Leroux, 8⁰. 4 fr.

Berger, G., L'Ecole française de peinture depuis ses origines jusqu' à la fin du règne de Louis XIV, leçons professionées à l'école nationale des beaux-arts. Paris, Hachette. 8⁰. 3 fr. 25 c.



Burr, C. H., Plan of 27 doric temples taken from best authorities and drawn on uniform scale. Cambridge. Mk. 21. 50.

Dafforne, Jam., E. M. Ward, life and works. 4⁰. London, 1879. Mk. 25. —.

Froehner, W., Terres cuites d'Asie-Mineure. Paris. M. Hoffmann. Lief. 1 u. 2, 4⁰. Mit Holzschnitten. à Lief. 7 fr. 50 c.

Hettner, Hermann, Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance. Mit 7 Tafeln in Holzschnitt gr. 8. Braunschweig, Vieweg & Sohn. Mk. 9. —

Jouin, Henry, Notice historique et analytique sur les peintures, sculptures, tapisseries etc. exposées dans les galeries des portraits nationaux, au palais du Trocadéro. Imprimerie Nationale.

— La Sculpture en Europe, 1878. 8⁰. E. Plon & Co.

— La Sculpture au Salon de 1878. 8⁰. E. Plon & Co.

Mayer, Ant., Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt der „Kremser Schmidt“ Ein Beitrag zur österr. Kunstgeschichte im XVIII Jahrh. 8⁰. VI, 96 S. Mit 1 Radirung u. 1 Holzschnitt. Wien, Seidel & Sohn. Mk. 4. 80.

Soldi, E., L'Art et ses procédés dans l'antiquité. L'art égyptien d'après les dernières découvertes. Etudes de collections, exposées au Trocadéro. Paris. Illustrirte Ausgabe. 4⁰. 3 fr. 50 c.

Versteyl, H. A., Die kirchliche Leinwandstickerei. Musterblätter im mittelalterlichen Stile. Lief. 1 u. 2. 4⁰. Düsseldorf, L. Schwann. p. Lief. à Mk. 4. —

Zeitschriften.

The Academy. No. 380—382.
T. Tindall Wildridge: The Beverly Misereres, von W. E. A. Axon. — St. Paul's Cathedral, von J. T. Micklerthwaite — P. R. Head: The great artists: Sir Anthony Vandyck and Frans Hals. — J. J. Young: The ceramic art: a compendium of the history and manufacture of pottery and porcelain, von C. Monkhouse. — Explorations among the ancient Buddhist remains in Afghanistan, von W. H. Rylands. — W. Beamont und J. P. Rylands: An attempt to identify the arms formerly existing in the Paris Church and Austin Friary at Warrington, von J. E. Bailey. — Archaeological notes from Italy, von E. Barnabei. — The french budget for fine arts.

L'Art. No. 242—245.
De la décoration appliquée aux édifices, von Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — L'art familier et de parodie dans l'antiquité, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Les concours de Rome en 1879, von E. Montrosier. — Exposition de la Grosvenor Gallery, von J. W. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — Exposition internationale des Beaux-Arts de Munnich, von Th. Jouret. — Madame Favart, von A. Pougin. (Mit Abbild.) — Trois jours à Milan, von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — Un tableau de la jeunesse du Corrège, von J. P. Richter. — Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich, von Th. Jouret. — Une collection Génoise, von A. de Latour. (Mit Abbild.) — La CXI^e exposition de la Royal Academy of Arts, von J. W. Comyns-Carr. (Mit Abbild.) — Le Salon d'Anvers, von F. Chasrel.

Deutsche Bauzeitung. No. 62—69.
Die Ausgrabungen von Olympia, von F. Adler. (Mit Abbild.) — Von der Gewerbe-Ausstellung in Berlin.

Chronique des Arts. No. 27 u. 28.
Correspondance de Belgique — L'atelier de tapisseries de Mantoue, von E. Müntz. — Expositions des Beaux-Arts à Anvers. — Statues de l'Hotel de Ville. — Le Chromographe.

Journal des Beaux-Arts. No. 15 u. 16.
Salon d'Anvers. — Architecture; matériaux de construction; von H. Jouin. — Jean Swerts. — E. Muntz, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 33—36.
Kunstgewerbliche Betrachtungen, von Fr. Fischbach. — Kunstgewerbliche Zeichen- und Modellirschule zu Ruhla — Einiges über den Teller und seine Dekoration, von A. Naske. (Mit Abbild.) — Die kgl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

Gewerbehalle. No. 9.
Schale in Flachrelief; Kassenschrank; Räuchergefäss; Ornamente; Credenzschrank; Geschnitzte Stühle; Initialen; Spitzenmuster.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins. No. 7 u. 8.
Ueber die Wiederaufnahme des deutschen Renaissancestiles, von Fr. Pecht. — Kunsgewerbliches auf alten Bildern, von F. Luthmer — Das Waffengeschmeide im Kunstgewerke von Sepp. — Moderne Entwürfe: Schmuckschale; gestickte Tischdecke; Buchdeckel; Zimmereinrichtung; Standuhr; Wandconsolen.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Der Gewandschmuck in der evangelischen Kirche. — Studien über den altchristlichen Bilderkreis von V. Schultze.

Gazette des Beaux-Arts. No. 9.
Les dessins de maîtres anciens, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — La Galerie de portraits de Du Plessis-Mornay au château de Saumur, von B. Fillon. (Mit Abbild.) — Velazquez, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Fonts baptismaux de Cadenet, von P. Trabaud. — Le musée céramique de Sèvres, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Hippolyte Boulenger, von C. Lemonnier. (Mit Abbild.) — Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, von L. Lalanne. (Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 3.
Neue römische Funde in Wien, von Fr. Kenner. — Die Kirche der ehemaligen Benedictiner-Abtei in Mondsee, von E. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Die Künstlerfamilie Carlone, von A. Ilg. — Die Heidengräber am Chlum bei Tabor, von J. K. Hraše. (Mit Abbild.) — Funde in Mähren, von M. Trapp. (Mit Abbild.)

The Portefolio. No. 117.
M. Munkacsy: Home from school, von J. B. Atkinson. — Oxford, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Handicraft, von G. A. Simcox. — A gothic tower. (Mit Abbild.) — Notes on aesthetics, von P. G. Hamerton.

Illustrirte Zeitung. No. 1888.
Heinrich v Ferstel, Erbauer der Votivkirche in Wien.

Im neuen Reich. No. 36.
L. Palma di Cesnola: Cypern, seine alten Städte, Gräber und Tempel.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 10.
Das Porträt der Geliebten, von Ch Chaplin; Die Kinderkarawane im Zoologischen Garten zu Berlin, von K. Ekwall; Die Kirche S. Maria della Salute in Venedig, von G. Theuerkauf; Waldscenerie aus dem Küstengebirge Venezuelas, von A. Göring; Die Union von Lublin, von J. Matejko; Ein Kosackenvorposten an der Donau, von Prof. F. Zvěřina.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 168.
Kunstgewerbliche Bewegung im Deutschen Reiche.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 7.
Zur Geschichte der Französischen Buchbindung. — Moderne Entwürfe: Thontasse, Glasschale, Cigarren-Cassette, Gas-Wandarm, Credenz.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln. Ausgewählte Kunstsachen und Antiquitäten aus verschiedenen Nachlässen, sowie das reichhaltige Kunst- und Industrie-Museum des Kaufmannes C. Schmitz in Elberfeld. Versteigerung am 22. September (1978 Nummern).

A. G. de Visser im Haag. Estampes. Sujets et portraits anglais et français. Versteigerung am 23. September. 863 Nummern.

Montmorillon'sche Kunsthandlung und Auktionsanstalt in München. Schwanthaler'sche Reliquien. Auction am 25. September (299 Nummern).

Rudolph Lepke, Berlin. Gemälde-Galerie Sr Durchlaucht des Fürsten Scanderberg zu Florenz. I. Abth. Versteigerung am 30. Sept. (137 Nummern).

Berichtigungen.

Zeitschrift, S. 353, Z. 4 v u. lies: C. Robert (statt: Ro. Deck). — Kunst-Chronik, Sp. 707, Z. 20 v. o. lies: Ausstattung (statt: Ausstellung.)

Großherzoglich Badische Kunstschule
zu Karlsruhe.

Direction: Schuljahr 1879/80 Prof. C. Hoff.

Der Unterricht umfaßt:

Zeichnen nach dem Runden: Büsten, Statuen: Prof. Th. Poeckh.
Zeichnen nach dem lebenden Modell: die Professoren Hildebrand, Hoff, Keller, Poeckh und Steinhäuser.
Knochen- und Muskellehre: Prof. F. Keller.
Perspective: Prof. Ed. Tenner.
Malen nach dem lebenden Modell, Unterweisung in der Ausführung eigener Entwürfe: die Professoren F. Keller, C. Hildebrand, C. Hoff.
Landschaft und Marine: Prof. H. Gude.
Bildhauerei: Prof. C. Steinhäuser.
Kunstgeschichtliche Vorlesungen: Prof. B. Meyer.

Beginn des Schuljahres am 1. October.

Aufnahmegesuche sind an die Direction zu richten, das Statut durch das Inspectorat zu beziehen. (2)

Kunst-Auktion in Kopenhagen.

Am 23. Oktober und folgende Tage wird die von Herrn Conferenzrath C. F. Holm nachgelassene

Sammlung von Kupferstichen und Radirungen

hier öffentlich versteigert werden.

Der Unterzeichnete übernimmt Aufträge und versendet auf gefl. Verlangen den Katalog gratis pr. Briefpost.

Kopenhagen, den 8. September 1879. (1)

Th. Lind, Buch- und Kunsthändler.

„Schwanthaler'sche Reliquien."

Katalog der höchst interessanten **Kunstsammlung** von **Oelgemälden** (M. v. Schwind, Ed. Schleich, Habenschaden, Ainmüller, etc.), **Antiquitäten, Curiositäten** („Humpenburg"), **Skulpturen etc.,** begründet von Ludwig von **Schwanthaler** und nachgelassen von Rudolf **Schwanthaler** — welche **den 25. September 1879 zu München öffentlich versteigert werden.** — Durch Buch- und Kunsthandlungen, sowie direkt von der Unterzeichneten gratis zu beziehen.

Die Montmorillon'sche
Kunsthandlung und Auktions-Anstalt.

Dresden,

Winckelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung
von
Ernst Arnold's Kunstverlag,

enthaltend die hervorragendsten Gemälde der **Dresdener Galerie** in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (10)

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz' Kunsthandlung Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (8)

Grosse Kölner
Kunst-Auktion.

Die **nachgelassenen reichhaltigen Kunst- und Antiquitäten-Sammlungen** des **Frl. Cassinone u. Frl. Schiebusch** in **Cöln**, der **Herren Steuerrath Hauchecorne in Köln, Carl Schmitz in Elberfeld, Bischof Wedekin in Hildesheim** etc. kommen **am 22. bis 26. September** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung. — Der illustrirte, ca. 2000 Nummern umfassende Katalog ist zu haben. (2)

J. M. Heberle
(H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Oelgemälde

alter Meister sind zu verkaufen bei
Marie Tempel,
Lessingstr. 12, part. rechts
in Leipzig.

Im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart ist soeben erschienen:

Leitfaden
für den
Unterricht in der Kunstgeschichte,
der
Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik.

Für höhere Lehr-Anstalten und zum Selbst-Unterricht bearbeitet nach den besten Hilfsmitteln.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 124 Holzschnitt-Illustrationen.
gr. 8°. 14 Bogen. Preis 3 Mark.

Vorstehender Leitfaden verdankt einer dringenden Forderung, den Lehrstoff der Kunstgeschichte nicht nur den höheren, sondern auch den mittleren Lehranstalten zugänglich zu machen, seine Entstehung. Das abermalige Erscheinen einer neuen Auflage in kurzer Zeit beweist die Brauchbarkeit desselben.

Carl Schnaase.

Biographische Skizze
von
Wilhelm Lübke.

Mit dem Bildniss Schnaase's in Stahlstich.
gr. 8°. Preis M. 1.80.

Auf den Wunsch vieler Verehrer Schnaase's veröffentlichen wir diese biographische Skizze in besonderer Ausgabe. Dieselbe wird auch den Anfang des achten Bandes seiner „Geschichte der bildenden Künste" bilden, dessen Vollendung in kurzer Frist bevorsteht.

Rudolph Lepke's
290. Kunst-Auktion zu Berlin.

Am **30. September** von 10—2 Uhr versteigere ich im Kunst-Auktions-Hause zu Berlin, Saal II, die erste Abtheilung der **Galerie** Sr. Durchlaucht des Fürsten **Scanderbeg** zu Florenz (Gemälde alter Meister), und versende den Kalalog auf franco Bestellung gratis.

Rudolph Lepke,
Auktionator und städtischer Auktions-Commissar für Kunstsachen.
Berlin, S-W., Kochstrasse 29.

Zweite Berner Kunst-Auktion.

Soeben erschien:

Verzeichniss der sehr werthvollen Sammlung von Gemälden, Kupferstichen u. s. w. aus dem Nachlasse des Herrn Professors Dr. Nessler in Lausanne, welche nebst einigen anderen Beiträgen (darunter ein **antikes Marmorrelief**, Laokoon und seine Söhne darstellend) am 24. September versteigert werden sollen.

Exemplare dieses Katalogs stehen gratis zu Diensten bei
Georg Rettig, Bibliothekar.
Bern (Schweiz).

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



